

Ylevät maailmanlopun kuvat

Subliimi IC-98:n teoksissa Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time),

Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour) ja Nekropolis

Anu Haapanen

Pro Gradu-tutkielma

Taidehistoria

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Marraskuu 2020

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta – Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos		
Tekijä – Författare – Author Anu Haapanen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Ylevät maailmanlopun kuvat – Subliimi IC-98:n teoksissa Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time), Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour) ja Nekropolis		
Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro Gradu-tutkielma	Aika – Datum – Month and year 9.11.2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 60 + kuvallitteet
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkielman aihe on subliimi IC-98:n teoksissa <i>Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)</i>, <i>Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)</i> ja <i>Nekropolis</i>. Teoksia tarkastellaan tutkielmassa subliimin ilmentyminä, jäljittäen niiden sisällöllisiä ja esteettisiä yhteyksiä sekä historialliseen subliimiin, että subliimin nykymuotoihin. Subliimi estetiikan ja taideteorian käsitteenä juontaa juurensa antiikin aikaan ja kohosi keskeiseen rooliin 1700-luvun teoreetikkojen teksteissä. Puhuttiin sitten psykologisesta ilmiöstä, metafysisestä esteettisestä kokemuksesta tai luonnon tai taiteen objektista, subliimi vakiintui tarkoittamaan jotain intensiivisyydessään ja mahtavuudessaan mittaamatonta ja käsittämätöntä. Subliimi sai uusia muotoja postmodernin teorian piirissä ja on jatkanut eloaan estetiikan tutkimuksessa, taideteoriassa ja taiteessa nykypäivään saakka.</p> <p>Tutkielmassa tehdään katsaus subliimin historiaan käymällä lyhyesti läpi subliimin teorian keskeisten ajattelijoiden Edmund Burken, Immanuel Kantin ja Jean-François Lyotardin teorioiden perusajatukset. Tämän kautta luodaan pohja pohdinnalle siitä, millä tavoin IC-98:n teokset kytkeytyvät subliimin historiaan ja subliimia tavoittelevan taiteen traditioon. Teoksille etsitään yhtymäkohtia niin romantiikan subliimia heijastelevasta maisemamaalauksesta, kuin postmodernin subliimin teorian ajatuksesta subliimista sen esittäjänä, jota ei voi esittää.</p> <p>Teokset liitetään tutkielmassa apokalyptisen subliimin kategoriaan, jonka historialliseen ja nykymuotoiseen estetiikkaan ja aihemaailmaan ne monella tasolla yhdistyvät. Apokalyptinen subliimi on saanut uusia piirteitä ekologisen kriisin aikakaudella: antroposeenin aika on tuonut subliimin teorian ratkaistavaksi kysymyksiä ihmisen muuttuneen luontosuhteen ja luonnonsubliimin olemuksesta, sekä subliimin poliittisesta potentiaalista. IC-98:n videoinstallaatiot kytkeytyvät monitahoisesti näihin kysymyksiin: ne käsittelevät sivilisaatioiden ja ekologioiden vaiheita allegorisen kuvakerronnan kautta, ja niissä ollaan sekä luonnon subliimina pauhaavan voiman, että ympäristöpoliittisten sisältöjen äärellä.</p> <p>Taideteosten ja subliimin suhdetta käsiteltäessä on tarpeen huomioida myös taiteelliseen subliimiin liittyvä problematiikka ja sen keskeiset kysymykset nykyteorian piirissä. Tutkielmassa luodetaan tämän keskustelun eri haaroja ja taiteellisen subliimin mahdollisia muotoja. Subliimin kokemuksen mahdollisuutta taiteen kontekstissa pohdittaessa tutkielmassa lopulta painottuu Kantin teoriasta lähtevä ja Lyotardin edelleen jalostama ajatus subjektin mielessä tapahtuvasta subliimista, sekä katsojan position ja esteettisen filtterin merkitys. Tutkielman loppupäätelmissä IC-98:n teosten esitetään olevan nykyaikaisen taiteen subliimin ytimessä voimakkaan illusorisina, kokonaisvaltaisina ja moniaistisina kokemuksina, jotka luovat potentiaaliset edellytykset subjektiiviselle subliimille kokemukseksi ja subliimin taiteen poliittisen potentiaalin ilmenemiselle, sekä ajankohtaisten sisältöjen käsittelemiselle subliimin estetiikan keinoin.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Subliimi, apokalyptinen subliimi, postmoderni subliimi, estetiikka, IC-98, Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time), Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour), Nekropolis, videoinstallaatio, nykytaide		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanin kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1 Aihe ja tutkimuskysymykset	1
1.2 Mitä on subliimi?	2
1.3 Tutkimusasetelma ja tutkielman kulku	3
1.4 Aineisto, teoriapohja ja keskeisiä käsitteitä	6
2. Subliimin historia.....	7
2.1 Longinuksen retorinen subliimi	7
2.2 Subliimin kultakausi	9
2.2.1 John Dennis ja Joseph Addison	10
2.2.2 Edmund Burken <i>A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful</i>	11
2.2.3 Immanuel Kantin metafyyssinen subliimi	14
2.3 Jean-François Lyotardin postmoderni subliimi	16
3. Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time), Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour).....	19
ja Nekropolis	
3.1 IC-98	19
3.2 Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)	20
3.3 Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)	22
3.4 Nekropolis	23
4. Subliimin maiseman ja luonnonsubliimin kuvia	23
4.1 Vuori subliimin aiheiston arkkityyppinä	24
4.2 Meri subliimin aiheiston arkkityyppinä	26
4.2.1 Selviytyjien lautat poliittisena allegoriana	28
4.2.2 Äärettömyyden meri abstraktissa taiteessa	28
4.2.3 Subliimi meri ja muuttuvat maailmankuvat	29

5. Apokalyptinen subliimi.....	30
5.1 Apokalyptisen subliimin juuret	30
5.2 Antroposeenin apokalyptinen subliimi	31
5.3 Hyperobjektin ja hitaan väkivallan kuvia	34
5.4 Poeettinen apokalyptinen subliimi	35
 6. Subliimi, taide ja politiikka.....	 38
6.1 Poliittisuus subliimin alkulähteillä	38
6.2 Nykysubliimin poliittisia ulottuvuuksia	39
6.3 Subliimi ja kapitalismi Damien Hirstin teoksessa <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i>	41
 7. Taiteellinen subliimi.....	 42
7.1 Taiteellisen subliimin juuret	43
7.2 Abstraktin taiteen subliimi	44
7.3 Taiteellinen subliimi videotaiteessa	45
7.4 Taiteellisen subliimin ongelmia	47
7.5 Taiteellista subliimia vastaan	47
7.6 Katsojan rooli taiteellisessa subliimissa	51
 8. Yhteenveto ja päätelmät.....	 53
 Lähdeluettelo.....	 58
 Kuvaluettelo.....	 61
 Kuvaliite.....	 65

1. Johdanto

1.1 Aihe ja tutkimuskysymykset

Pro Gradu-tutkielmani aihe on subliimi IC-98:n videoteoksissa *Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)*, *Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)* ja *Nekropolis*. Subliimi esteettisenä kategoriana ja taideteoreettisena käsitteenä on ollut syntymästään saakka jatkuvan uudelleenmäärittelyn alla, samalla kun eri alojen taitelijat ovat taiteellisessa työskentelyssään etsineet subliimille tulkintoja ja käsitelleet sen merkityksiä. En tutkielmassani pyri löytämään käsitteelle tyhjentävää määritelmää, vaan haen subliimin historiasta kytköksiä käsittelyn alla oleviin teoksiin sekä subliimin nykyteoriasta hedelmällisiä näkökulmia teosten ja subliimin esteettisen kategorian yhtymäkohtien kartoittamiseen.

Suomalaisen taiteilijaryhmän IC-98:n tuotanto on kautta linjan voimakkaasti kiinni paitsi taidehistoriassa ja taiteen teorian traditiossa, myös nykyaiteen uusissa välineissä, esitystavoissa ja ajankohtaisissa sisällöissä. Ryhmän tietokoneavusteisten animaatioiden estetiikan ja aiheamaailmojen kytkös paitsi subliimin esteettiseen kategoriaan ja sen historiaan, myös subliimia tavoittelevan taiteen traditioon ja nykyaiteen subliimin ilmentymiin on monitahoinen; teosten maisemallinen, klassisen piirustuksen kieleen nojaava ja häkellyttävää voimaa henkivä apokalyptinen kuvasto löytää sekä esteettiset että teemalliset vastineensa subliimin historiasta ja subliimia henkivän taiteen perinteestä. Samalla teosten estetiikkaan ja sisältöihin yhdistyvät nykyaiteen ja -teorian subliimin ajankohtaiset muodot sekä kysymykset uusien taidemuotojen, teknologian kehityksen ja ekologisen kriisin myötä muuttuvan subliimin uudelleenmäärittelystä.

Valitsin tässä tutkielmassa tarkastelun alle ryhmän tuotannosta kolme teosta, jotka paitsi monin tavoin edustavat näitä yhteyksiä, myös kytkeytyvät voimakkaasti toisiinsa samankaltaisen, apokalyptista subliimia huokuvan kuva- ja aiheisisällön kautta, luoden mielekkään ja yhtenäisen aineiston. Kaikissa kolmessa teoksessa ollaan luonnon subliimina pauhaavan, mahtipontisen voiman sekä häkellyttävän voimakkaan esteettisen kokemuksen äärellä. Teokset yhdistyvät kukin kirkkaasti teorioihin subliimista objektista ja subliimista kokemuksesta, heijastellen samalla nykysubliimin teorian ekologiseen käänteeseen ja subliimin poliittisiin tulkintoihin liittyviä teemoja.

Tarkastelen tutkielmassani teosten sisällöllisiä ja esteettisiä yhteyksiä historialliseen subliimiin tarkentaen kuitenkin lopulta kysymykseen siitä, millaisia ilmentymiä subliimi saa nykyaiteessa ja -teoriassa, ja mihin Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis sijoittuvat tässä nykysubliimin määritelmien ja

muotojen verkostossa? Mihin subliimin teorian ajankohtaisiin kysymyksiin teokset linkittyvät ja millaisia nykysubliimin piirteitä ne edustavat? Näiden pohdintojen rinnalla kulkee väistämättä keskustelu siitä, onko subliimi edelleen ajankohtainen käsite ja millaiset ylipäättään ovat subliimin kokemuksen edellytykset ja mahdollisuudet taiteen (ja käsittelyn alla olevien teosten) kontekstissa?

1.2 Mitä on subliimi?

Subliimi-sanan kielelliset juuret ovat latinankielen sanassa *sublimis* (sanoista *sub*, alla tai vastaan ja *limen*, raja tai kynnys), joka tarkoittaa nostettu, kohotettu tai ylennetty.¹ *Sublime* on englannin kielessä huomattavasti arkisempi käyttösanana kuin *subliimi* suomen kielessä; sanaa voidaan luontevasti käyttää kuvaamaan vaikkapa poikkeuksellisen herkullista ateriaa tai upeita juhlia.² Englannin kielen *sublime* käännetään usein suomeksi sanalla *ylevä*. Ylevä ei kuitenkaan lähimainkaan kata kaikkia subliimi-sanan kantamia merkityssisältöjä ja *sublime* kääntyykin luontevammin suomenkielisessä taideteoreettisessa keskustelussa muotoon subliimi. Tutkielmassani käytän taideteoreettista käsitettä muodossa subliimi, sanaa ylevä käytän lähinnä kuvailevana adjektiivina.

Taideteoreettisena käsitteenä subliimia käsiteltäessä lähes poikkeuksetta ensin mainitaan sen vaikeasti määriteltävä luonne ja laajalle haarovat taidehistorialliset juuret. Subliimi on ollut filosofeille ja taiteilijoille väylä ilmaista tuntematonta, muodotonta ja rajatonta; näin ollen se myös sinnikkäästi pakenee tarkkaa määrittelyä. Vaikka subliimi-käsite esiintyy jo antiikin taideteoriassa, nykymuotoisen merkityksen juuret ovat 1700- ja 1800-luvun estetiikassa ja taideteoreettisessa keskustelussa, jossa subliimi nousi kuvaamaan ilmiöitä, jotka ylittävät normaalin kokemuksen rajat ja toisinaan jopa ihmisymmärryksen. Oli kyse sitten psykologisesta ilmiöstä, metafysisestä esteettisestä kokemuksesta tai luonnon tai taiteen objektista, subliimi vakiintui tarkoittamaan jotain intensiivisyydessään ja mahtavuudessaan mittaamatonta ja käsittämätöntä.³

Subliimi kytkeytyy taiteen ja estetiikan lisäksi niin filosofiaan kuin yhteiskuntatieteisiin, ja kullakin alalla sen teoreettiset määritelmät ja sovellukset ovat moninaiset. Subliimilla voidaan kontekstista riippuen viitata tunteeseen, mielentapahtumaan, taiteen tai luonnon aiheuttamaan reaktioon, subjektin kokemukseen tai objektin ominaisuuteen. Koska taiteentutkimus ja filosofia pursuavat erilaisia

¹ Brady 2013, 4.

² Riding ja Llewellyn 2013. British Art and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>

³ Ibid.

teoreettisia subliimin sovelluksia ja ehdotelmia ”uudeksi subliimiksi”, en etsi tutkielmassani subliimille tyhjentävää määritelmää, vaan pyrin avaamaan subliimin käsitteenmäärittelyn historiaa ja siitä tänä päivänä käytävää keskustelua siinä määrin, kun se on tarkasteltavien teosten kannalta oleellista. Käsittelen tutkimuksessani subliimia esteettisenä kategoriana ja taideteoreettisena käsitteenä, joka juontaa juurensa antiikin aikaan, nousi keskeiseen rooliin 1700-luvun teoreetikkojen teksteissä, sai uusia muotoja postmodernin teorian piirissä ja on jatkanut eloaan taiteen, estetiikan tutkimuksessa sekä taideteoreettisessa keskustelussa nykypäivään saakka.⁴

1.3 Tutkimusasetelma ja tutkielman kulku

Subliimin historia pitää sisällään valtavan määrän laajoja esityksiä subliimin merkityksestä ja ilmenemismuodoista. Aloitan tutkielmani tekemällä rajatun katsauksen subliimin historiaan, luodakseni käsitteelle ja sen soveltamiselle historiallisen ja teoreettisen pohjan. Rajaan subliimin historian esittelyn tutkielmassani kolmeen käänteentekevään jaksoon, käyden lyhyesti läpi antiikin subliimin, 1700- ja 1800-luvun vaihteen subliimin ”kultakauden” sekä postmodernin subliimin teorian käänteet. Esittelen subliimin teorian päälinjoja pääosin kunkin aikakauden keskeisen teoreetikon ajatusten kautta.

Subliimi-käsitteen ensiesiintymisenä pidetään ensimmäisellä vuosisadalla eläneen, Longinukseksi nimetyn kirjailijan tekstejä. Luon lyhyen silmäyksen antiikin subliimin alkulähteille, mutta perusteellisemmin esteettisenä kategoriana määritellyn, nykytaideteoriaan periytyneen muotonsa subliimi sai 1700-luvun estetiikan teoriassa, ja vaikka käsite eli muuallakin maailmassa, sen teoreettinen pohja lepää suurelta osin Britannian alueella. Lukemattomat 1700-luvun teoreetikot käsittelivät subliimia teksteissään, mutta kauaskantoisin vaikutus subliimin teorian kehittymiseen on ollut Edmund Burken vuonna 1757 julkaistulla teoksella *A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*. Burken tekstissään hahmottelema subliimin määritelmä ja teoria kuultaa läpi lähes kaiken subliimista käytävän keskustelun. Vaikka osa nykytutkijoista saattaakin kokea Burken perinnön jopa taakkana tai esteenä subliimin joustavampaan soveltamiseen nykytaiteen tutkimuksessa, yhtä kaikki, Burken subliimin määritelmiin otetaan lähes poikkeuksetta kantaa.⁵ Burken aikalaisten teoriassa subliimin ensisijaiseksi lähteeksi määrittyi mahtava ja ihmisen rajoja haastava luonto, ja luonto- tai

⁴ de Bolla 1989, 28.

⁵ Brady 2013, 22.

maisema-aiheiden kautta myös romantiikan taiteilijat subliimia pyrkivät kuvaamaan.⁶ Burken lisäksi toinen subliimin teoriaan lähtemättömän jälkensä jättänyt teoreetikko on Immanuel Kant, jonka kontribuutio etenkin subliimin mentaalisen, kokemuksellisen ja metafyyssisen puolen hahmottelussa kaikkua kirkkaana subliimikeskustelussa tänäkin päivänä.⁷ Kantin jälkeen subliimi on toki elänyt taideteoriassa ja taiteessa modernisminkin aikakaudella, mutta eräänlainen subliimin ylösnousemus yhdistetään usein postmoderniin teoriaan ja taiteeseen. Postmodernin subliimin osalta nojaan Jean-François Lyotardin ajatuksiin, jotka jatkavat ja muovaavat Kantin subliimin teoriaa. Postmodernissa teoriassa subliimi laajenee paitsi esteettiseksi, myös poliittiseksi käsitteeksi ja ilmenee suoraan myös taiteessa, ilman luontolähtökohtaa ja abstraktion kautta.⁸

Subliimin historian jälkeen esittelen taiteilijaryhmä IC-98:n sekä tutkielman aiheena olevat teokset *Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)*, *Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)* ja *Nekropolis*. Teokset ovat tietokoneavusteisen animaation keinoin toteutettuja videoinstallaatioita ja pyrin kuvailevan analyysin kautta esittelemään teosten ominaisuudet, kuvallisen kerronnan keinot ja tapahtumien kulun. Teosten visuaalisten, auditiivisten ja kerronnallisten keinojen lisäksi esityskäytännöt ja tilalliset ulottuvuudet ovat tärkeässä roolissa teoksen kokonaisuudessa: moniaistisina installaatioina teokset ovat kuvan, tilan ja äänen elämyksellisiä yhdistelmiä.

Teosten esittelyn jälkeen peilaan teoksia subliimin historiaa vasten, etsien joitain ilmaisullisia ja aihekohtaisia liitoksia 1700- ja 1800-luvun taiteen ja teorian klassisiin subliimin tulkintoihin. Pureudun tarkemmin apokalyptisen subliimin kategoriaan, joka yhdistyy teosten aihe- ja kuvamaailmaan ja tarjoaa monimuotoisia yhtymäkohtia niin historialliseen subliimiin kuin subliimin teorian nykyhetkeen. Apokalyptisen subliimin ehkä populaarein ja ilmeisin esiintymiskenttä nykykulttuurissa on elokuva ja ammennan apokalyptisen subliimin kohdalla myös elokuvatutkimuksen teoriasta, vaikka subliimin ilmentymiä etsitäänkin usein Hollywood-elokuvien kapeasta kategoriasta.⁹ Tähän IC-98:n teokset tarjoavat eräänlaisen vastaparin: liikkuvan kuvan väline ja apokalyptinen aihepiiri on kyllä periaatteessa sama, mutta esteettisesti teokset viestivät eri kielellä ja hyödyntävät subliimin keinoja hyvin erilaisen sisällön näkyväksi tekemiseen.

⁶ Riding ja Llewellyn 2013. British Art and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>

⁷ Brady 2013, 47.

⁸ Lyotard 1984, passim.

⁹ Salmose 2018. The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films. Wiley online library. <https://onlinelibrary-wiley-com.libproxy.helsinki.fi/doi/full/10.1111/jpcu.12742>

Yhden suurimmista haasteista nykysubliimille asettavat ekologisen käänteen ja ympäristökatastrofien tuomat muutokset: sekä luonnonsubliimin ja subliimin maiseman idea että subliimin poliittinen potentiaali ovat uudelleenmäärittelyn alla. Apokalyptinen subliimi tässä hetkessä, samoin kun nykyaiteen mahdollisuus sen ilmentäjänä, määrittyy antroposeenin ajan problematiikan kautta: apokalyptisen subliimin kategoriaa käsiteltäessä oleelliseksi muodostuvat ihmisen luontosuhteen, elinympäristön ja maailmankatsomuksen muutokset. Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis heijastelevat monipuolisesti näitä teemoja: klassisen piirustuksen kuvallinen ilmaisu yhdistettynä teknologian keinoihin ja moniaistisen esteettisen kokemuksen mahdollisuuksiin tuo IC-98:n videotekstissa 1700-luvulta periytyvän apokalyptisen subliimin aihemaailman tuolle ajalle tyypillisen uskonnollisen viitekehyksen sijaan posthumanistisen maailmankuvan kontekstiin. IC-98:n taide myös kommunikoi poliittisia sisältöjä, mutta tämä ei välttämättä tarkoita suoraa yhteyttä poliittiseen subliimiin. Poliittinen subliimi sanaparina yhdistyy filosofian ja sosiologian kentällä vellovaan subliimin teoriaan, johon laajempi pureutuminen ei tässä yhteydessä ole oleellista. Kuitenkin subliimin, politiikan ja taiteen risteyksistä löytyy teemoja, jotka läheisesti koskevat käsittelyn alla olevia teoksia, ja siksi luon tutkielman loppupuolella katsauksen näihin yhtymäkohtiin.

Kun subliimia pyritään määrittelemään, oli se sitten filosofian, taiteentutkimuksen tai estetiikan viitekehyksessä, teorioissa näyttäytyvät kysymykset siitä, onko subliimi objektin ominaisuus vai subjektin reaktio tai tunne sekä esiintyykö alkuperäinen subliimi vain luonnossa, vai voiko taide olla subliimia alkuperäisellä tavalla, ei ainoastaan assosiaation kautta. Nämä kysymykset on tarpeen huomioida käsiteltäessä subliimia taiteen kontekstissa ja suhteessa tiettyihin taideteoksiin. Näin ollen luon lopuksi katsauksen myös tähän keskusteluun ja sen eri haaroihin.

Tutkielmassa käsittelemäni teokset edustavat taiteenlajia, joka ei täysin yksiselitteisesti sujahda minkään tietyn nykyteoriasta löytyvän subliimin määritelmän alle, vaikkakin ne sivuavat monia subliimin nykyteoriassa esiintyviä keskeisiä kysymyksiä. Pohdittaessa subliimin ilmenemistä nykyaiteessa, tarkastelun alla olevien teosten myötä mieleen nousevat kysymykset teknologian roolista nykyaiteessa ja subliimin kokemuksen välineenä, sekä moniaistisen ja tilallisen taiteen mahdollisuudet subliimin kokemuksen tuottajana. Temaattisesti taas teoksia määrittävä posthumanistinen näkökulma, ekologisen kriisin värittämät aihemaailmat sekä apokalyptinen maisemankuvaus yhdistyvät keskusteluun luonnonsubliimista, sen representaatioista ja uudelleenmäärittelystä. Taiteellisesta subliimia koskevassa nykykeskustelussa esiintyy paljon argumentteja, jotka perustuvat vanhahtavaan taidekäsitteeseen, ja teorianmuodostuksessa saatetaan nojata ajatukseen taideteoksesta kaksi- tai kolmiulotteisena objektina,

tauluna tai veistoksena. Käsitellessäni tutkielmani loppupuolella taiteellisen subliimin mahdollisuuksia, kommentoin myös tätä asetelmaa. Vaikka taide saattaakin toisinaan saada nykyteoriassa suorastaan pääroolin subliimin muotojen kenttänä, on keskustelussa usein selkeä ja suhteellisen perinteinen jako representatiiviseen taiteeseen ja abstraktiin taiteeseen. Abstrakti taide puolestaan on jo postmodernin teorian piirissä valloittanut paikkansa subliimin kokemuksen potentiaalisimpana lähteenä. Pohdin tutkielmani loppupuolella, mihin taiteellisen nykysubliimin alalla sijoittuvat Arkhipelagoksen, Epokhen ja Nekropoliksen kaltaiset, postmodernin subliimin abstraktista irtaantuvat, esittävää kuvaa hyödyntävät teokset, jotka taiteellisten keinojen ja aihemaailmojen puolesta sekä esteettisinä kokonaisuuksina ottavat etäisyyttä myös perinteiseen subliimin kuvaukseen?

1.4 Aineisto, teoriapohja ja keskeiset käsitteet

Vaikka aineistonani ovat toki myös itse aiheena olevat teokset, kumpuavat tutkielmani kysymyksenasettelut subliimin teoriasta niin estetiikan, taidehistorian, elokuvatutkimuksen kuin filosofiankin alalta, ja näin ollen tutkielmani on enemmän teoreettinen kuin aineistolähtöinen. Aiemman tutkimuksen ja subliimin historian kautta luon pohjaa käsitteen ydinolemuksen ja teorian pääkysymysten hahmottamiseen sekä nykysubliimin problematiikan ja ajankohtaisten teemojen kartoittamiseen.

Subliimin historian osalta olen valinnut tutkielmassani käsiteltäväksi niiden tutkijoiden teorat, jotka nähdäkseni muodostavat aiheen kannalta hedelmällisen kokonaisuuden historiallisen subliimin eri muotojen ja suuntausten hahmottamiseksi. Nojaan subliimin käsitteenmäärittelyyn historian osilta pääosin Edmund Burken teokseen *A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*, Immanuel Kantin teokseen *Critique of Judgement*¹⁰ ja Jean-François Lyotardin teokseen *The Postmodern Condition*¹¹, sekä näitä teoksia ja niistä kumpuavaa teoriaa käsittelevään kirjallisuuteen. Niin subliimin historian kuin nykysubliimin teorian osalta lähteenäni on monipuolisen kirjallisuuden lisäksi Tate Modernin tuottama laaja verkkotutkimusjulkaisu *The Art of the Sublime*, jossa eri tutkijoiden temaattisten artikkelien kautta luodataan subliimin ulottuvuuksia ja ilmenemismuotoja sekä historiassa että nykyhetkessä. Etsin näkökulmia subliimin nykytilanteen sekä teosten ja subliimin suhteen hahmottamiseen taiteenteorian lisäksi filosofian, ympäristöfilosofian ja yhteiskuntatieteiden

¹⁰ Alkuperäiseltä nimeltään *Kritik der Urteilskraft* 1790. Käytän tutkielmassani lähteenä J. H. Bernardin englanninkielistä käännöstä vuodelta 2005.

¹¹ Alkuperäiseltä nimeltään *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* 1979. Käytän tutkielmassani lähteenä Geoff Benningtonin ja Brian Massumin englanninkielistä käännöstä vuodelta 1989.

subliimikeskustelun haaroista. Käsittelemiäni teoksia ja IC-98-taiteilijaryhmää koskien aineistonani ja lähteinäni ovat tutkielmassani olleet paitsi itse teokset, myös taiteilijaryhmän verkkosivut sekä verkosta löytyvät taiteilijaryhmän haastattelut.

Tutkielmassani käyttämistäni käsitteistä ehdottomasti keskeisin on itseoikeutetusti subliimi, jonka merkitys uskoakseni määrittyy ja selkeytyy tutkielman edetessä. Käytän 1700- ja 1800-luvun vaihteen aate- ja taidesuuntauksesta puhuessani paikoin käsitteitä romantiikka ja romantiikan aika, viitaten noin 1700-luvun viimeiseltä vuosikymmeneltä 1800-luvun kolmannelle vuosikymmenelle ulottuvaan ajanjaksoon sekä tuon ajanjakson taiteen ja ajattelun suuntaukseen. Vaikka romantiikka ei ole yksiselitteinen, yhtenäinen tyyli tai oppi ja sen alle mahtuu monenlaisia suuntauksia ja ilmiöitä, sen piirissä painottuneet subjektiivinen tunne, mielikuvitus, yksilöllisyys ja henkistynyt suhde luontoon muodostivat yhtymäkohtia subliimin kanssa, ja monella tavoin romantiikan perintö leijuu edelleen subliimin yllä.

Nykysubliimia käsitellessäni sekä IC-98:n teosten sisältöjä kuvaillessani käytän posthumanismi-käsitettä klassista humanismia uudelleenarvioivan, ihmisen erityisyyden ja valta-aseman muihin elämänmuotoihin nähden kyseenalaistavan filosofisen, kulttuurisen ja poliittisen lähestymistavan merkityksessä.¹² Ekologisen käänteen subliimin estetiikkaan ja teoriaan tuomia kysymyksenasetteluja sekä apokalyptisen subliimin nykymuotoja hahmotellessani käytän käsitettä antroposeeni, viitaten käsillä olevaan geologiseen aikakauteen, jota määrittää ihmisen toiminnan muuttuminen planeettaamme ja sen ekosysteemiä muokkaavaksi geologiseksi voimaksi.¹³

2. Subliimin historia

2.1 Longinuksen retorinen subliimi

Subliimi-käsitteen alkulähteenä ja ensiesiintymisenä taideteoreettisessa kirjallisuudessa pidetään ensimmäisellä vuosisadalla eläneelle kreikkalaiselle kriitikolle Longinukselle attribuoitua tyyliteoreettista tekstiä *Peri Hupsous* (englanninkielisessä käännöksessä *On the Sublime*).¹⁴ *Peri Hupsouksessa* Longinus esittelee subliimin ulottuvuuksia useista näkökulmista ja käyttää materiaalinaan antiikin lyriikkaa,

¹² Nayar 2013, 13.

¹³ Mauser 2016, 3.

¹⁴ Brady 2013, 12.

näytelmiä ja filosofiaa, osoittaakseen retoriikan kyvyn vaikuttaa ja kuljettaa yleisönsä toisaalle. Muoto ja rakenne asetetaan toissijaiseksi ylevöittävien, jalojen ajatusten ja ilmaisuvoimaisten, voimakkaiden tunteiden edessä.¹⁵ Longinus ei tarjoa subliimille yksiselitteistä määritelmää, vaan subliimi kulkee läpin tekstin käsitteenä, joka ylittää kielen muodon tai tyylin vaikutuskeinot, yhdistyen voimakkaisiin kokemuksiin ja tunteisiin, sekä ylipäättään kaikenlaiseen suuruuteen.¹⁶

Subliimin lähteet (jotka Longinuksen teoriassa ovat pääosin kielellisiä keinoja) Longinus määrittelee tekstissään perusteellisemmin, esitellen retoriikan viisi ainesosaa, jotka johtavat subliimiin. Tärkeimmiksi näistä hän nimeää voimakkaat käsitykset tai mielikuvat sekä intensiivisen ja innostuneen tunteen.¹⁷ Kolmea muuta subliimin lähdettä hän luonnehtii teknisemmiksi: hahmojen muokkaus, jalo sanankäyttö, tekstin arvokas ja ylevä kokoaminen.¹⁸ Näitä subliimin elementtejä ja niihin johtavia retoriikan keinoja Longinus analysoi läpi tekstin, hahmotellen ideansa subliimin merkityksestä ensisijaisesti sen aiheuttajien ja vaikutusten kuvailemisen kautta.

Longinus kuvailee subliimin kohottavia vaikutuksia näin:

You see, by true sublimity our soul somehow is both lifted up and - taking on a kind of exultant resemblance - filled with delight and great glory, as if our soul itself had created what it just heard.¹⁹

Longinuksen subliimin kuvailuissa käsite yhdistyy paitsi metafysiisiin jumaluuden kokemuksiin, myös ihmisen erityislaatuisiin ominaisuuksiin ja jalouteen; hän kutsuu subliimia mielen suuruuden resonoinniksi.²⁰

Longinus käsittelee tekstissään pääosin kieleen ja retoriikkaan kytkeytyvää subliimia, mutta hänen ajatuksensa toimivat pohjana myöhemmälle subliimin teorialle, joka tuo subliimin laajemmin taiteen ja luonnon kontekstiin. Kielellisestä lähtökohdastaan huolimatta Longinus esittelee myös monia yleisempiä subliimin määrittelyyn liittyviä teemoja, jotka toistuvat myöhempien tutkijoiden teksteissä: subliimin yhteys suuruuteen ja mahtavuuteen, subliimin mieltä laajentavat ja ylevöittävät vaikutukset sekä

¹⁵ Riding ja Llewellyn 2013. British Art and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>

¹⁶ Longinus 1985.

¹⁷ Longinus 1985, 46.

¹⁸ Ibid., 47.

¹⁹ Ibid., 42. Englanninkielinen käännös James A Arieti ja John M. Crossett.

²⁰ Ibid., 52.

subliimin kytkeytyminen voimakkaaseen ilmaisuun ja vahvoihin tunnereaktioihin.²¹ Longinus myös enteilee 1700-luvulla oleelliseksi nousevaa ideaa luonnonsubliimista, pohtiessaan ihmismielen taipumusta ihailla suuruutta luonnonilmiöiden yhteydessä ja kirjoittaessaan muun muassa Niilin, Etnan ja valtamerien ihmeellisyydestä, sekä tuon luonnon ihmeellisyyden kokemisen tuottamista tuntemuksista.²²

2.2 Subliimin kultakausi

Nicolas Boileau käänsi *Peri Hupsouksen* ranskan kielelle vuonna 1674 ja näin toi Longinuksen subliimin suuremman lukijakunnan ja laajemman keskustelun ulottuville. Subliimi pysyi pitkään kytköksissä kieleen, mutta keskustelu subliimista laajeni pikkuhiljaa yleisemmin estetiikan kentälle ja kohti jotain, mitä Emily Brady kirjassaan *The Sublime on Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature* nimittää empiiriseksi subliimiksi. Teoreetikot saattoivat pohjata tutkimuksensa omiin häkellyttävän voiman kohtaamisen kokemuksiinsa ja subliimi laajeni käsittelemään enemmän objektin, aiheen tai kokemuksen ominaisuuksia, ei ainoastaan tyyliä ja retoriikkaa, joilla aihetta kuvataan.²³

1700-luvun Britannia oli subliimin teorian kannalta monessa mielessä käänteentekevä aika ja paikka. Taiteilijat tunnustelivat klassismin harmoniaa haastavan subliimin rajoja maisemamaalauksissaan ja subliimin teoriaa sivuavia estetiikan tutkimuksia ja julkaisuja tuotettiin paljon.²⁴ Subliimin teorian kannalta kauaskantoisimmat vaikutukset lienee irlantilaisen Edmund Burken vuonna 1757 julkaistulla teoksella *A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*.²⁵ Burken kirjassaan hahmottelema teoria ja hänen ajatuksensa subliimin olemuksesta ovat kaikuneet voimakkaana subliimikeskustelussa nykypäivään asti. Peter de Bolla kuvailee 1700-luvun estetiikan tutkimuksen kenttää valtavana diskursiivisena verkostona, jossa levisivät ja vuorovaikuttivat teorialat runoudesta, teologiasta, luonnosta ja taiteesta.²⁶ Tässä laajassa estetiikkaa käsittelevien julkaisujen

²¹ Brady 2013, 12.

²² Longinus 1985, 178-179; Nicolson 1963, 31.

²³ Brady 2013, 13.

²⁴ de Bolla 1989, 28.

²⁵ Riding ja Llewellyn 2013. British Art and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>.

²⁶ de Bolla 1989, 28.

verkostossa Burkea edelsivät muun muassa John Dennis ja Joseph Addison, jotka hahmottelivat subliimin teoriaa 1700-luvun alkupuolella, ennen Edmund Burken kokonaisvaltaisen teorian julkaisemista.²⁷

2.2.1 John Dennis ja Joseph Addison

John Dennis vei teksteissään subliimin teoriaa eteenpäin kiinnostuksen kohteenaan erityisesti empiirinen subliimi: todellisten objektien ominaisuudet ja niiden suhde poeettisiin mielikuviiin.²⁸ John Dennisin mukaan Longinus oli keskittynyt liikaa subliimin vaikutukseen, kun taas Dennisille keskeisenä näyttäytyi subliimin aiheuttaja. Dennis totesi tekstissään *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704) ykskantaan:

Take the Cause and the Effect together and you have the Sublime.²⁹

Marjorie Hope Nicolsonin mukaan Dennis edisti subliimin teoriaa analysoimalla aiempia kirjoittajia laajemmin subliimin aiheuttajia ja vieden subliimin vaikutusten tutkimuksen Longinukselle vieraalle psykologian maaperälle. Dennis myös perusti käsitteenmäärittelynsä omiin kokemuksiinsa retoriikan teorioiden sijaan.³⁰ Dennis, ajalleen tyyppillisesti, oli matkustanut katsomaan Alppien ihmeitä ja kuvaili teksteissään matkalla elämäänsä subliimin kokemuksen hetkiä, joissa nautinto ja kauhu yhdistyivät.³¹

Dennis edustaa 1700-luvun subliimin tutkimuksen haaraa, jossa teorian pohja lepää voimakkaasti uskonnossa: subliimin lähde on Jumalassa sekä luonnossa, joka on hänen suuruutensa manifestaatio. Dennisin teoriassa yksi keskeisistä käsitteistä oli sielu. Subliimin vaikutuksia pohdittaessa sielu ja sen liikkeet olivat yleisenä lähtökohtana kuvailuille.³² Dennisin listatessa subliimin lähteitä, ensimmäisessä kategoriassa olivat Jumala, enkelit ja muut immateriaalisen maailman olennot. Toisessa kategoriassa olivat materiaalisen maailman mahtavat ilmiöt, jotka kääntävät sielun luojaan puoleen: aurinko, kuu, maan ja taivaan liikkeet. Kolmanteen kategoriaan Dennis liitti luonnon objektit: meret, joet, vuoret.³³

Joseph Addison julkaisi vuonna 1712 sarjan esseitä *The Spectator*-julkaisussa otsikolla *On the Pleasures of the Imagination*. Esseillä oli voimakas vaikutus estetiikan teoriaan ja ne antoivat panoksensa myös keskusteluun subliimista. Addison varaa sanan subliimi ainoastaan tyyliä koskeviin kysymyksiin ja käyttää

²⁷ Nicolson 1963, 276,300.

²⁸ Brady 2013, 14.

²⁹ Nicolson 1963, 281.

³⁰ Ibid., 281.

³¹ Brady 2013, 14.

³² Nicolson 1963, 285.

³³ Nicolson 1963, 282.

tekstissään sanaa *great* subliimin merkityksessä. Addisonin tavoitteena oli laajentaa subliimi-keskustelua Longinuksen kirjallisista lähtökohdista termin monipuolisempaan soveltamiseen.

Addisonin teoriassa esteettiset nautinnot olivat mielikuvituksen nautintoja, jotka syntyvät kun mielikuvitus yhdistyy ulkoisten, materiaalisten objektien kanssa. Addison keskittyi pääosassa visuaaliseen esteettiseen kokemukseen, ja hänen teoriassaan keskeistä oli jako ensisijaisiin ja toissijaisiin nautintoihin. Näistä ensimmäinen ilmeni suhteessa nähtävissä oleviin objekteihin ja toinen objekteihin, jotka eivät ole näköaistin havaittavissa.³⁴ Addisonin teoriassa luonnonsubliimi asettuu ensisijaisten nautintojen kategoriaan, kun taas retorinen subliimi on selkeästi toissijaisten nautintojen piirissä. Addison oli näin ensimmäinen, joka erotti nämä kaksi rinnakkain kehitteillä ollutta subliimin lajia.³⁵

Ensisijaisten nautintojen kategoriassa olevista asioista esimerkkeinä Addison kuvaili luonnon suuruuden ilmiöitä: vuoristoja, autiomaita ja meriä. Näissä objekteissa Addison näki karun suuruuden, jonka edessä tunnumme nautintoa mielikuvituksen täytyessä objektilla ja objektin ollessa liian suuri mielikuvituksen kapasiteetin käsittää. Tästä seuraa miellyttävän häkeltyksen, ilahduttavan pysähtymisen ja ihmetyksen tunteita. Addison listaa tällaisten objektien ominaisuuksia: laajuus, suuruus, rajattomuus ja määrittelemättömyys.³⁶

Addisonilla toissijaisten nautintojen kategoriassa kokemukset kumpuavat asioista, jotka eivät ole nähtävissä ja pääasiassa liittyvät suuruuden taiteellisiin representaatioihin. Esimerkkinä hän käyttää muun muassa Homeroksen työn suuria ideoita ja mielikuvia. Addison myös selittää teksteissään, miten subliimia voi kuvata ja ilmaista taiteen kautta.³⁷ Addisonin teoria laajensi merkittävästi subliimin käsitettä kirjallisen ja tyyliin sidotun merkityksen ulkopuolelle koskemaan materiaalisia objekteja. Se myös erotti subliimin selkeästi kauniista ja toi mielikuvituksen avainasemaan aktiivisena tekijänä subliimin kokemisessa.³⁸

2.2.2 Edmund Burken *A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*

³⁴ Brady 2013, 15-16.

³⁵ Nicolson 1963, 301.

³⁶ Brady 2013, 16.

³⁷ Ibid., 16.

³⁸ Ibid., 17.

Edmund Burke asettaa teoksensa *A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful* esipuheessa kunnianhimoiseksi tavoitteen subliimin ja kauneuden käsitteiden epämääräisen käytön karistamisen ja täsmällisemmän määrittelyn, sekä taiteeseen ja muihin sopiviin yhteyksiin soveltuvan teoriapohjan luomisen näiden käsitteiden käyttöön.³⁹ Moniin aiempiin julkaisuihin verrattuna Burken teorialle leimallista onkin juuri jyrkkä kaunis-subliimi-vastakkainasettelu, sekä molempien kategorioiden määrittely osittain toistensa ominaisuuksien kautta.⁴⁰ Hän hahmottelee teoksessaan subliimin ja kauniin esteettisten kategorioiden rajat ja määrittelee kumpaankin kategoriaan kuuluvien objektien ominaisuudet.

Burke käsittelee teoriassaan subliimia sekä objektin ominaisuutena, että subjektissa tapahtuvana tunnereaktiona ja kokemuksena. Hänen teoriaansa leimaa myös subliimin olemuksen kiinnittäminen ihmisen tummasävyisempään tunnerekisteriin. Burken subliimin kuvauksissa vilahtelevat kautta linjan pelko, ahdistus, tuska ja kuolema.⁴¹ Hän asettaa subliimin kokemuksen ensisijaiseksi lähtökohdaksi kauhun, joka on hänen mukaansa voimakkain tunne, jonka ihmismieli käsittää:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.⁴²

Burke pitää tuskan ja kauhun tunteita vaikutuksiltaan paljon voimakkaampana kuin nautinnosta polveutuvia tunteita, mutta subliimissa molemmat lajit yhdistyvät, sillä subliimi kokemus on ytimeltään kauhun ja nautinnon yhdistelmä: Burke kutsuu subliimia kokemuksesta ”miellyttäväksi kauhuksi” (delightful horror).⁴³ Kuolema on Burken teoriassa ”king of terrors” ja ideana vaikuttavampi kuin itse tuska; se itse asiassa antaa tuskalle sen kivuliaan luonteen, tuska on tuskallisempaa koska se assosioituu kuolemaan ja nähdään kuoleman lähettiläänä.⁴⁴

Jotta kauhu ei jäisi puhtaasti kauhistuttavaksi, vaan saisi nautinnollisia vivahteita, on subliimissa kokemuksessa reaktion aiheuttajan ja kokijan välillä oltava tietty etäisyys, joka antaa tilaa mielihyvän

³⁹ Burke 1998, 1.

⁴⁰ Brady 2013, 23.

⁴¹ Burke 1998, passim.

⁴² Ibid., 36.

⁴³ Ibid., 36, 123.

⁴⁴ Ibid., 36.

tunteille kauhun rinnalla.⁴⁵ Subliimi kokemus on sidoksissa subjektin itsesuojeluvaistoon ja siihen, ettei kauhu tai pelko todellisuudessa johda fyysiseen kipuun ja tuskaan, vaan muistuttaa siitä.⁴⁶ Vaara on tässä kokemuksessa vain pelon assosiaatio. Burken mukaan jonkinlainen kauhu tai kipu on aina subliimin lähde ja subliimi perustuu pääasiassa tuskaan, kun taas kaunis nautintoon.⁴⁷ Subliimi on kategoria, jossa Burken ytimeltään positiivisina näkemät kipu ja mielihyvä pystyvät yhdistymään.⁴⁸

Emily Bradyn mukaan Burken subliimin teorian erottaa selkeimmin aiemmista kauhun asettaminen subliimin kokemuksen keskiöön niin, että se subliimin kokemuksen lähteenä ohittaa jopa suuruuden, joka aiemmissa teorioissa korostuu subliimin pääasiallisena lähteenä. Toinen Burken teoriassa voimakkaasti korostuva subliimin objektin ominaisuus ja subliimin kokemuksen lähde on hämäryys ja kolmantena subliimin kokemuksen kannalta oleellisena tekijänä Burken tekstissä korostuu voima, joka aiemmissa teorioissa on jäänyt vähemmälle huomiolle.⁴⁹

Burke perustaa kauneuden ja subliimin tutkimuksensa pitkälti erilaisten aisti- ja tunnekokemusten piirteiden erittelyyn ja näiden kokemusten aiheuttavan objektin ominaisuuksien analyysiin ja nimeämiseen.⁵⁰ Teoksensa toisessa osassa Burke käy läpi subliimin lähteitä huomioiden kaikki aistit.⁵¹

Tiivistäen Burken lista subliimin ominaisuuksista on seuraavanlainen:

Kauhu – tunteista voimakkain, joka vie ihmiseltä kyvyn toimia ja järkeillä

Hämäryys – kauhun edellytys joka hämmentää havainnon

Voima – ajatus valtavasta voimasta yhdistyy voimakkaasti subliimiin kauhuun

Puute/kieltämys – tyhjyys, pimeys, yksinäisyys ja hiljaisuus; yleiset puutteet ovat voimakkaita kauhun lähteitä

Laajuus - suuri ulottuvuus on voimakasvaikutteinen subliimin aiheuttaja

Äärettömyys – äärettömyys täyttää mielen nautinnollisella kauhulla

Jatkuvuus – jatkuvuus ja toisto tuottavat keinotekoisen äärettömyyden kokemuksen

⁴⁵ Burke 1998, 36.

⁴⁶ Ibid., 123.

⁴⁷ Ibid., 124, 113.

⁴⁸ Ibid., 30.

⁴⁹ Brady 2013, 25.

⁵⁰ Burke 1998, 117-118.

⁵¹ Ibid., 79.

Vaikeus – Ihmisen tekemissä objekteissa (esim. Stonehenge) suunnattoman työn aiheuttama vaikutus

Mahtavuus – mahtavuus tuottaa ajatuksen äärettömyydestä

Valo ja pimeys – voimakas valo tai valon ja pimeyden voimakas vaihtelu tuottaa voimakkaan vaikutuksen

Yhtäkkisyys – yllättävä ja odottamaton tuottaa pelon tunteen ja voimakkaan vaikutuksen

Epäsäännöllisyys – epäsäännöllisyyden tuottama epävarmuus aiheuttaa kauhua⁵²

Burken esityksessä ei aina ole täysin selkeää, onko kyse subliimin objektin vai subliimin kokemuksen ominaisuuksista ja toisinaan hän kuvailee molempia rinnakkain. Subliimin kokemuksen seurauksista puhuttaessa Burke nimeää hämmästyksen subliimin korkeimmaksi vaikutukseksi, listaten miedommiksi ihailun, arvostuksen ja kunnioituksen. Tämä subliimin aiheuttama hämmästyminen valtaa Burken mukaan ihmisen mielen totaalisesti, tyhjentäen sen kaikesta muusta ja tehden subliimin alkulähteen järjellisen käsittämisen mahdottomaksi.⁵³ Tästä subliimin kokemuksen psykologisesta ja mentaalisesta ulottuvuudesta ammentaen Immanuel Kantin teoria jatkaa ja laajentaa Burken subliimin teoriaa.

2.2.3 Immanuel Kantin metafyyminen subliimi

Immanuel Kantin vuonna 1790 julkaistu *Critique of Judgement* pureutuu Burken teorian tavoin kauniin ja subliimin eroihin ja sitä kautta subliimin määrittelyyn teoksen toisessa osassa *Analytic of the Sublime*. Kantin määrittelemän subliimin ensisijaisena piirteenä korostuu muodottomuus ja rajattomuus sekä subliimin aineeton luonne.⁵⁴ Kantin esitys jalostaa monelta osin Burken ideoita edelleen. Burken lailla Kant tuo esiin subliimin kaksitahoisien luonteen nautinnon ja vastenmielisten tunteiden risteyksenä, jossa subliimin tunteen aiheuttaja ei niinkään viehätä ja miellytä kokijaa, vaan ennemminkin herättää kunnioitusta ja ihailua: Burke kuvaili kokemusta miellyttävä kauhuksi,⁵⁵ Kant nimeää ilmiön negatiiviseksi mielihyväksi.⁵⁶

⁵² Burke 1998, 53-79.

⁵³ Ibid., 53.

⁵⁴ Kant 2005, 61.

⁵⁵ Burke 1998, 36.

⁵⁶ Kant 2005, 62.

Vaikka Kantin subliimin teoria osittain yhdistyy Burken ideoihin, hänen ajatuksissaan subliimin teoria lähestyy psykologiaa ja etiikkaa, sillä Kantin subliimi on voimakkaasti kiinnittynyt ihmismieleen ja hänen teoriassaan subliimi saa metafyyssisen ulottuvuuden. Kantilla subliimi esteettisen kokemuksen muotona linkittyy moraalisen olennon vapauden tajuun; subliimi kokemus saattaa meidät kosketuksiin vapauden kanssa ja näin tehden tavallaan valmistaa meitä moraaliseen toimintaan.⁵⁷ Melissa M. Merritt näkee Kantin subliimin heijastelevan jopa stoalaisia vaikutteita etiikkaan ja moraalipsykologiaan liittyvien piirteidensä puolesta. Ihmisen aineellisen, itsekkään ja pintapuolisen yläpuolelle kohoaminen subliimin esteettisen kokemuksen kautta kulkee teemana läpi Kantin teorian.⁵⁸

Kant tekee selvän eron kauniin ja subliimin ilmenemisen välillä painottaen, että kauneus voi olla rajallisen ja selkeämuotoisen objektin ominaisuus, kun sen sijaan subliimi esiintyy muodottomissa objekteissa, jotka ilmaisevat rajattomuutta, ja ilmenee aina subjektin mielessä. Näin ollen usein subliimiksi nimetty objekti onkin eräänlainen katalyytti mielessä syntyvällä subliimille kokemukselle. Kant käyttää esimerkkinä luonnon objektia: kauneus voi olla objektin ominaisuus ja näin ilmetä objektiivissa sellaisenaan, kun taas subliimi ei asu objektissa itsessään, vaan pikemminkin luonnossa esiintyvä objekti voi olla sopiva mielestä löytyvän subliimin näyttäytymiskohde.⁵⁹ Kuten aiemmissa teorioissa, myös Kantilla suuruus, laajuus ja mahtavuus liittyvät elimellisesti subliimiin. Kant painottaa, että subliimi on mahtava vailla vertailukohtaa, eikä sille löydy ulkoista mittaa, vaan se on sisäinen ominaisuus. Siksi sitä ei voi sellaisenaan löytää luonnosta, vaan ainoastaan ideoistamme ja ajatuksistamme:

It is a magnitude which is like itself alone. It follows hence that the sublime is not to be sought in the things of nature, but only in our Ideas; but in which of them it lies must be reserved for the Deduction.

The foregoing explanation can be thus expressed: *the sublime is that in comparison with which everything else is small.*⁶⁰

Subliimi ei näin ollen koskaan ole itse objekti, vaan se mielentila, joka seuraa jonkun objektin tai representaation mahtavuuden käsittämisen mahdottomuudesta, saaden arvostelukykymme ja järkemme liukumaan äärirajojensa tuolle puolen.⁶¹

⁵⁷ Brady 2013, 47, 61.

⁵⁸ Merritt 2018, 2-3.

⁵⁹ Kant 2005, 62.

⁶⁰ Kant 2005, 65-66. Englanninkielinen käännös J. H. Bernard.

⁶¹ Ibid., 66.

Kant erottaa subliimissa kaksi kategoriaa: matemaattinen subliimi ja dynaaminen subliimi.⁶²

Matemaattinen subliimi perustuu absoluuttiseen määrään. Se on valtava siinä määrin, että se haastaa mielikuvituksen, joka epäonnistuu löytämään sille vertailukohtaa.⁶³ Matemaattinen subliimi on sidottu nimenomaan objektin kokoon; jopa sinällään yhdentekevä, muodoltaan epämääräinen objekti voi pelkästään kokonsa puolesta tuottaa nautinnon ja merkityksen tunteen, joka saa mielikuvituksen laajenemaan. Tässäkin Kant painottaa, että subliimi ei silti ole kooltaan suuren objektin ominaisuus, vaan tapahtuu nimenomaan rajojaan venyttävässä mielessä.⁶⁴

Dynaaminen subliimi perustuu voimaan. Se yhdistyy kiinteästi luontoon ja sen pohjana on valtava voima, joka tuottaa innostavaa pelkoa. Dynaamisen subliimin kokemuksessa on oleellista tunnistaa objektin kaiken ylittävä voima ja pelottavuus, olematta silti kauhuissaan. Dynaamisen subliimin kokemus on eräänlainen levollinen alistuminen ja ihailu, joka ilmenee sellaisen voimaltaan käsittämättömän yliveraisen asian edessä, jonka suhteen tiedostamme vastarinnan olevan täysin turhaa.⁶⁵

Kant listaa luonnon ilmiöitä ja elementtejä jotka saavat meidät väistämättä vastatusten oman pienuutemme kanssa: tulivuoret, hurrikaanit, ukkosmyrskyt, valtameret, vesiputoukset. Nämä kaikki ovat yhteydessä subliimiin kokemukseen, vaikka jälleen, Kantin subliimi ei tapahdu luonnossa, vaan mielessä, jonka ymmärryksen rajat luonnon voima ylittää.⁶⁶ Kantin mukaan subliimi taiteessa määrittyy silti aina suhteessa luontoon.⁶⁷ Puhtaimmassa muodossaan subliimi ei näyttäydy taiteessa, jossa ihminen määrittää muodon ja suuruuden rajat, vaan raa'assa luonnossa, jossa todellinen suuruus manifestoituu.⁶⁸

Kantin subliimin teoria ja sen metafysiset ja psykologiset ulottuvuudet ovat pohjana niin postmodernille subliimille, kuin suurelle osalle subliimin nykyteoriaakin.⁶⁹

2.3 Jean-François Lyotardin postmoderni subliimi

Jean-François Lyotard on filosofiassaan ja postmodernin tutkimuksessaan luonut suuntaviivoja postmodernille subliimille. Lyotard pohjaa subliimin teoriassaan suurelta osin Kantin ideoihin, hän jopa

⁶² Kant 2005, 63.

⁶³ Ibid., 64.

⁶⁴ Ibid., 65.

⁶⁵ Ibid., 74.

⁶⁶ Ibid., 75.

⁶⁷ Ibid., 62.

⁶⁸ Brady 2013, 125.

⁶⁹ Ibid., 67, 118.

määrittelee itsensä ”jonkinlaiseksi Kantilaiseksi”, nimenomaan Kantin *Analytic of the Sublimen* ajatuksiin identifioituen.⁷⁰ Subliimi ja Kantin teoria ovat kiinteä osa Lyotardin postmodernin teoriaa ja paitsi estetiikan tutkijana, myös poliittisena ajattelijana hän näkee Kantin ajatusten olevan sovellettavissa politiikan teoriaan.⁷¹ Kantin subliimi esteettisenä kategoriana ja vastavoimana kauneuden tieteele (jossa objektit on ennalta määritelty kauniiksi ja samalla säädetty millaisen tunteen ne subjektissa aiheuttavat), kääntyy Lyotardilla analogiaksi ennaltamäärätyn kriteerian puuttumiseen poliittisessa arvostelmassa.⁷² Serge Trottein kirjoittaa artikkelissaan *Before and After the Sublime*, että subliimissa Lyotard vihdoinkin löytää sen, mitä on etsinyt politiikassa: teorian arvostelmasta, jota säätelevät ideat ilman sisältöä, ilman mahdollisuutta representaatiolle tai edes presentaatiolle, teorian eettisestä tunteesta ilman moraalisia säädöksiä ohjailemassa toimintaa.⁷³

Poliittisesta ilmenemismuodostaan huolimatta Lyotardin postmodernilla subliimilla on juurensa estetiikassa, ja esteettisenä kategoriana Lyotardin postmoderni subliimi monista aiemmista teorioista poiketen kytkeytyy voimakkaammin taiteeseen kuin luontoon.⁷⁴ Etenkin avantgarde-taide on Lyotardin teoriassa oleellinen kenttä postmodernin subliimin ilmentymille.⁷⁵ Hän näkee, että avantgarde-taide on subliimin ytimessä esittäessään sitä, mitä ei voi esittää. Lyotard toteaa subliimin teorian ja etenkin Kantin subliimin filosofian olevan ehdottoman tärkeä avantgarde-taiteen selittäjä ja legitimoija.⁷⁶ Lyotardin subliimi on kiinteä osa hänen teoriaansa postmodernista ja oikeastaan käsitteet subliimi ja postmoderni esiintyvät hänen teoriassaan toisinaan lähes synonyymeina. Hugh J. Silverman toteaa artikkelissaan *Lyotard and the Events of Postmodern Sublimity*, että Lyotardin lausuma ”presentation of the unrepresentable in presentation itself” luonnehtii postmodernia, mutta voisi yhtä hyvin luonnehtia Lyotardin subliimia. Lyotardilla subliimi ei kuvaa objektia, vaan pikemmin tapahtumaa; subliimi ei ole sidottu tiettyyn objektiin eikä ajanjaksoon tai paikkaan, vaan se tapahtuu monissa ajoissa ja paikoissa. Se on rajaton, eikä siksi tarkoita mitään tiettyä.⁷⁷

Pohtiessaan miten tehdä näkyväksi että on jotain, mitä ei voi nähdä, Lyotard nojaa Kantin subliimia määrittävään muodottomuuden ja muodon poissaolon mahdollisuuksiin esittäessään sitä, mitä ei voi esittää. Etsiessään jollekin äärettömälle presentaatiota, mieli kokee ”tyhjän abstraktion”; tämä

⁷⁰ Trottein 2002, 192.

⁷¹ Ibid., 193.

⁷² Ross 2005, 36.

⁷³ Trottein 2002, 196.

⁷⁴ Brady 2013, 136.

⁷⁵ Lyotard 1984, 78.

⁷⁶ Ibid., 79.

⁷⁷ Silverman 2002, 228.

abstraktio itsessään on kuin presentaatio äärettömyydelle, sen ”negatiivinen presentaatio”. Subliimi maalaus määrittyy Lyotardin mukaan näiden ajatusten myötä: se ”esittää” jotain, mutta negatiivisesti, välttämättä figuratiivisuutta ja representaatiota, saaden meidät näkemään tekemällä näkemisen mahdottomaksi. Myös Lyotardin postmodernin subliimin ilmentymissä mielihyvä ja kipu yhdistyvät: subliimi maalaus tuottaa mielihyvää vain aiheuttamalla tuskaa. Subliimi on tässä prosessissa ajasta riippumaton tapahtuma, joka tapahtuu mielikuvituksen kohdatessa rajansa:⁷⁸

It takes place, on the contrary, when the imagination fails to present an object which might, if only in principle, come to match a concept.⁷⁹

Trottein selventää tätä ajatusta artikkelissaan Lyotardin subliimista sanoen, että ytimeltään subliimi on tulos mielikuvituksen kyvyttömyydestä käsittää suuruuden tai voiman absoluuttia, ja näin ollen, esittää sitä, mikä ylittää kaiken esittämisen: sitä jota ei voida esittää.⁸⁰ Kuten Burkella ja Kantilla, Lyotardin subliimissa yhdistyvät tuska ja nautinto. Lyotardin subliimissa tuska kumpuaa kyvyttömyydestämme löytää hahmo ja esittää sitä, mitä ei voi esittää. Teoksessaan *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge* Lyotard kuvailee subliimia näin:

We have the Idea of the world (the totality of what it is), but we do not have the capacity to show an example of it. We have the Idea of simple (that which cannot be broken down, decomposed), but we cannot illustrate it with a sensible object which would be a ”case” of it. We can conceive the infinitely great, the infinitely powerful, but every presentation of an object destined to ”make visible” this absolute greatness or power appears to us painfully inadequate. Those are Ideas of which no presentation is possible. Therefore, they impart no knowledge about reality (experience); they also prevent the free union of the faculties which gives rise to the sentiment of the beautiful; and they prevent the formation and the stabilization of taste. They can be said to be unrepresentable.⁸¹

Lyotardin filosofia keskittyy postmodernin määrittelemiseen vailla aikamäärettä, ei postmodernin aikakauden, siten kun se ymmärretään modernismin jälkeisenä aikakautena. Sama koskee hänen ajatustaan subliimista: se ei ole käsitteenä historiaan tai tiettyyn aikakauteen sidottu.⁸² Lyotardin idea subliimista hylkää ajallisen ajatuksen siitä, että joskus subliimi voisi olla ”ohi”. Hugh Silverman toteaa

⁷⁸ Lyotard 1984, 78.

⁷⁹ Ibid., 78. Englanninkielinen käännös Geoff Bennington ja Brian Massumi.

⁸⁰ Trottein 2002, 197.

⁸¹ Lyotard, 1984, 78. Englanninkielinen käännös Geoff Bennington ja Brian Massumi.

⁸² Trottein 2002, 192.

artikkelissaan, että subliimin jälkeen voi tarkoittaa vain Kantin subliimin jälkeistä aikaa, jolloin kaunis ja subliimi eivät ole enää vastaparit. Subliimi ei ole mennyt tapahtuma, eikä sillä näin ollen ole paikkaa esteettisten presentaatioiden historiassa.⁸³

3. Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time), Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour) ja Nekropolis

3.1 IC-98

IC-98 on Visa Suonpään (s.1968) ja Patrik Söderlundin (s.1974) muodostama taiteilijaduo, joka on toiminut vuodesta 1998 alkaen. IC-98 on ollut aktiivinen niin kotimaisen kuin kansainvälisenkin taiteen kentällä ja niittänyt paljon tunnustuksia: ryhmä sai Kuvataiteen valtionpalkinnon vuonna 2009, oli Ars Fennica-ehdokkaana vuonna 2014 ja edusti Suomea Venetsian Biennalessa vuonna 2015.

Taiteilijaryhmän nimi IC-98 viittaa sanaan iconoclast (=kuvainriisto) sekä ryhmän perustamisvuoteen. Kaksikko on työskennellyt muun muassa paikkasidonnaisen taiteen, taiteilijakirjan, animaation, liikkuvan kuvan ja installaation keinoin. Ryhmän verkkosivuilla IC-98:n lähestymistavan kuvaillaankin olevan ytimeltään ”post medium”: teoksissa käsitteellisyys ja sisältö tuntuvat määräävän välineen, ei toisin päin.⁸⁴

IC-98 myös toimii yhteistyössä paitsi muiden taiteilijoiden, myös tutkijoiden kanssa, ja ryhmän taiteilijoiden tausta on visuaalisen taiteen lisäksi kulttuurihistorian opinnoissa. Ryhmän teokset heijastelevat sosiaalista ja poliittista todellisuutta, ja taiteellisen työskentelyn ydinteemoja ovat alusta asti olleet ympäristöpoliittiset aiheet sekä kapitalismikritiikki. Kaksikon teokset rakentuvat kuitenkin yleensä hienovaraisen ja avoimen symbolikielen sekä allegorisen kuvakerronnan varaan, jättäen teosten poliittiset sisällöt ja kannanotot suurelta osin katsojan itse löydettäväksi ja tulkittavaksi. Viime vuosina IC-98:n teokset ovat käsitelleet enenevässä määrin ympäristökatastrofeihin, ilmastonmuutokseen, ihmisen tuhovoimaan ja sivilisaation kestättömyyteen liittyviä teemoja.⁸⁵

Ryhmän teokset ovat usein moniaistisia kokonaisuuksia, joissa musiikilla tai äänimaisemilla on oleellinen merkitys osana kokonaisvaltaista esteettistä elämystä. Teosten ilmeisen tarkkaan harkitut esityskäytännöt ja tilasuunnittelu nousevat myös teoskokonaisuuksissa ja näyttelyissä keskeisiksi

⁸³ Silverman 2002, 228.

⁸⁴ IC-98:n verkkosivut.<https://www.socialtoolbox.com>

⁸⁵ Ibid.

tekijöiksi. IC-98:n tuotannossa merkittävässä roolissa ovat tietokoneavusteiset piirrosanimaatiot, joissa kohtaavat klassinen piirustus ja digitaaliset efektit. Teknisesti häkellyttävän korkeatasoiset ja voimakkaan, tilallisen aistielämyksen tuottavat teokset yhdistävät faktaa, fiktiota, myyttejä ja tutkimusta hitaasti eteneviksi visuaalisiksi kertomuksiksi. IC-98:n jäsenten kiinnostus historiaan, yhteiskuntaruumiiseen ja ekologioihin näkyy ryhmän animaatioissa kautta linjan.

IC-98:n videoinstallaatiot yhdistyvät subliimin esteettiseen kategoriaan monella tasolla. Ne kytkeytyvät vaivattomasti teorioihin subliimista objektista ja subliimista kokemuksesta, linkittyvät sisällöllisesti ja esteettisesti voimakkaasti romantiikan perintöön sekä luonnonsubliimin ja kauhun subliimin käsitteistöön, kuten myös postmodernin ja nykyteorian tulkintoihin subliimista poliittisena tekijänä ja ”sen esittäjänä, jota ei voi esittää”. Tutkielmassa käsittelemissäni teoksissa ollaan kussakin luonnon subliimina pauhaavan, metafyyssisiä muotoja saavan voiman, sekä esteettisesti häkellyttävien keinoin esitetyn ihmiskunnan tuhon ja hajoamisen aiheuttaman subliimin tunnekokemuksen, kauhunsekaisen esteettisen nautinnon äärellä.

Keskityn tarkastelemaan tutkielmassani kolmea IC-98:n tietokoneavusteisen animaation keinoin toteutettua videoinstallaatiota subliimin käsitteen valossa ja sen mahdollisina ilmentyminä. Käsittelemäni teokset ovat *Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)* (2014), *Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)* (2017) ja *Nekropolis* (2016). Kaikki kolme teosta käsittelevät sivilisaation rappiota ja katoamista, vaiheittaista rapistumista ja ympäristön prosesseja, luoden katsauksen maailmaan, jossa luonto on ottanut ylivallan ja ihminen poistunut näyttämöltä. Hiipuneesta ihmiskunnasta on enää jäljellä maisemiin sulautuvia, aavistuksenomaisia merkkejä ja vihjeitä. Kaikkien teosten viitekehys on voimakkaasti posthumanistinen: ihminen ei enää ole itseoikeutetusti tapahtumien ja prosessien keskiössä, vaan esiintyy epäoleellisena sivuhenkilönä tai alaviitteenä luonnon ja ympäristön prosesseissa. Ihminen sulautuu teoksissa luonnon kiertokulkuun ja maailmankausien vaihteluihin, ympäristön ja kaiken aineen pitkällä aikajänteellä tapahtuviin hiljaisiin prosesseihin ja kehityskulkuihin.

3.2 Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)

*Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)*⁸⁶ (kuva 1,2) on IC-98:n kolmikanavainen animaatioinstallaatio vuodelta 2013. Teoksen kesto on 20 minuuttia. Teoksen animoinnista on vastannut Markus Lepistö.

⁸⁶ Teos on katsottavissa verkossa. Vimeo: *Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)*, <https://vimeo.com/65639595>.

Arkhipelagos jatkaa IC-98:n aiemman teoksen *Näkymä vastarannalla* tarinaa, jossa kuvataan turkulaisen Pinellan pylväikön raunioitumista. Arkhipelagos sijoittuu samaan paikkaan, mutta pylväikön rauniot ovat jääneet veden alle, hajoneet ja ajelehtineet ulapalle. Jäljellä on vain aaltoileva meri.⁸⁷

Arkhipelagoksen aloituskuva on koko kuva-alalta pehmeää, utuisen valkoista, kevyesti elävää usvaa. Valkoisen sumun takaa hahmottuu vaivoin keinuvan aallokon liike ja joitain aallokossa keinuvia, mastomaisia pystyelementtejä. Minuuttien jälkeen kuva alkaa pikkuhiljaa selkeytyä, valkoinen sumuverho väistyy ja paljastaa Arkhipelagoksen veden täyttämän maailman. Muiden IC-98:n animaatioiden tapaan, Arkhipelagoksen maailma on mustavalkoinen. Piirustusjälki on samaan aikaan häkellyttävän tarkkaa ja pehmeän maalauksellista, luoden voimakkaan illuusion orgaanisesta, aaltoilevasta nesteestä, jonka pohjaa ja laajuutta ei voi hahmottaa.

Keskellä voimallisesti aaltoilevaa vesimassaa seilaa kuitenkin kiikkeriä viittauksia menneeseen aikaan ja veden pois pyyhkimään ihmiskuntaan. Kuva-alaan ilmestyy pikkuhiljaa, vaihteittain erilaisia viirejä ja lippuja kantavia, oksista ja puun rungoista kyhättyjä mastomaisia rakenteita, jotka keikkuvat yksinäisinä aallokon syövereissä. Mastoja lipuu kuvaan ensin yksi siellä, toinen täällä, mutta animaation edetessä vesimassan pyörteissä matkustavat mastot kerääntyvät pikkuhiljaa yhteen keskelle kuva-alaa.

Arkhipelagoksessa katsojan asemaintti lisää vesimassan keinuvan liikkeen voimaa. Katsojan perspektiivi on vedenpinnan ja ilmatilan rajamailla ja katseen korkeudella vellova, mahtipontinen aallokko näyttää jatkuvan äärettömästi, antaen ymmärtää, että mylvivän meren vesi on peittänyt alleen kaiken. Kuvan ja horisonttilinjan liikkeen muutosten ansioista katsoja itse keinuu aallokon mukana, ajoittain hyvin hienovaraisesti, ajoittain voimakkaammin; ehkä katsoja on itse yksi Arkhipelagoksen aalloilla seilaavista selviytyjistä.

Kun yö laskeutuu Arkhipelagoksen maailmaan ja tähtitaivas tulee näkyviin, myös aalloilla keikkuvat mastot kerääntyvät lyhyesti yhteen keskelle vellovaa vettä ja kuva-alaa, muodostaen viireineen ja lauttoineen hetkeksi omanlaisensa vedenpaisumuksen jälkeisen, sirpaleisen yhteiskunnan ja välähdyksenomaisen saaristomaisen ryppään. Aamun sarastaessa tähtitaivas hiipuu ja lopulta meri hiljakseen kuljettaa aalloissa keinuvat mastoelementit hajalleen ja pois kuva-alasta. Valkoinen usva alkaa jälleen peittää valkokangasta ja pikkuhiljaa Arkhipelagoksen vesimaailma katoaa sumuverhon taakse.

⁸⁷ Av-arkki. <https://www.av-arkki.fi/fi/works/arkhipelagos-navigating-the-tides-of-time>.

3.3 Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)

*Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)*⁸⁸ (kuva 3) on IC-98:n animaatio vuodelta 2017. Teosta esitetään saumattomana luuppina. Sen on kirjoittanut ja ohjannut IC-98 ja animoinnista ovat vastanneet Markus Lepistö ja Santeri Holm. 3D-mallinnuksen ovat tehneet Kari Kuusela, Markus Lepistö ja Santeri Holm. Musiikin teokseen on säveltänyt Marko Laine.

Antiikin filosofiassa Epokhe merkitsi hetkeä, jolloin kaikki uskomukset todellisuuden olemassaolosta ja todellisuuden tapahtumista ovat pysähtyneet ja yksilön oma tietoisuus on suoran kritiikin kohteena.

Apokalyptinen, mustavalkoisena tietokoneavusteisena lyijykynäanimaationa toteutettu *Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)* kuvaa nimensä mukaisesti maailmamme viimeisen tunnin viimeistä kymmentä minuuttia. Maailmanlopun näyttämö muodostuu teoksessa maisemasta, jossa luonnonlait on kumottu ja näkymää rajaa ylhäällä ja alhaalla toisilleen peilikuviksi asettuneet vuoret, jotka yhdessä muodostavat mahtipontisen ja jylhän tiimalasin muodon. Vuorien välissä aine myllertää villinä ja hallitsemattomana: vuorten rinteillä metsät palavat savuten ja jäätiköt sulavat jylhien ja massiivisten kivimassojen kehystämänä. Kaikki sulautuu yhteen kuva-alan keskellä, muodostaen äärettömänä vellovan pyörteen.

Videon alkukuvassa katsotaan sammakkoperspektiivistä ylös jylhää ja rosoista vuoren rinnettä. Kuva kiipeää hiljakseen vuoren seinämää ylös yhdessä vellovan ja tumman savu- ja hiukkasmassan kanssa, massiivisen lohkareen lentäessä hitaasti kuva-alan poikki. Kuvan saavuttaessa vuoren huipun, ainepilvi alkaa virrata paitsi ylös, myös alaspäin yhdessä suurempien, kivenlohkareita muistuttavien kappaleiden kanssa. Kuvan lipuessa vuorenhuipun ohi ja noustessa sen yli, katsojalle paljastuu pikkuhiljaa vuorenhuippua peilikuvana kohtaava, ylösalaisin oleva vuorenhuippu. Näiden huippujen väliin muodostuu paikoin hienoisina hiukkasina, paikoin savumassana ja isompina lohkareina virtaava magneettinen aineen kiertorata.

Visuaalista kerrontaa säestää myrskyvä äänimaisema, joka jylisee aineen liikkeen myötä ja luo teoksen apokalyptiselle kuvakerronnalle mahtipontisuudessaan vertaisen, maapallon viimeisen luonnonmullistuksen ääniraidan.

⁸⁸ Teoksen trailer on katsottavissa verkossa. Vimeo:Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour), <https://vimeo.com/192831303>.

3.4 Nekropolis

*Nekropolis*⁸⁹ (kuva 4) on IC-98:n animaatio vuodelta 2016. Teosta esitetään saumattomana luuppina. Teoksen on kirjoittanut, piirtänyt ja tuottanut IC-98 joka on myös ohjannut teoksen yhteistyössä Markus Lepistön kanssa. Nekropoliksen animoinnin on toteuttanut Markus Lepistö ja Juan Duarte Regino. Musiikin teokseen on tehnyt Sink.

Nekropolis on Kreikan kielen sana, joka tarkoittaa kuolleiden kaupunkia. Nekropolis-teos pohjaa löyhästi John Ruskinin luentoan *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century* (1884), joka käsittelee metaforien kautta teollisen vallankumouksen tuottamaa savusumua.⁹⁰

Nekropoliksessa edesmenneiden ihmisten jäännökset tai sielut yhtyvät eräänlaiseen aineen ylösnousemukseen, muodostaen maisemaan piirtyvän, vuorien kehystämän laakson ylle tummanpuhuvan pilven. Pienet ja tummat usvamaiset partikkelit kasaantuvat lintuparviin kannattelemina pyörteenomaiseksi kosmiseksi pilveksi, joka lopulta pimentää koko maiseman ja imeytyy ilmakehän läpi avaruuteen. Ihmishiukkasia kantavat siivekkäät vaikuttavat korvanneen ihmisen Nekropoliksen maailman asukkina.

Nekropoliksessa kuva kiipeää jälleen parvina vellovien, lopulta valtavaksi pisaran muotoiseksi pilvimassapalloksi kokoontuvien hiukkasten kanssa avaruutta kohti. Kuvan noustessa maankamara katoaa ja pikkuhiljaa laaksoa reunustavista vuorenjyrkänteistäkin näkyy ainoastaan huiput. Lopulta nekin jäävät kuva-alan alapuolelle, kun mylläävä hiukkasmassa pikkuhiljaa imeytyy eräänlaisen kaikkeuden aukon tai pilvireunaisen tapahtumahorisontin kautta avaruuteen, osaksi kosmista äärettömyyttä.

Myös Nekropoliksessa musiikki on oleellisessa osassa ja täydentää kokonaisvaltaisen esteettisen kokemuksen. Sinkin säveltämä ja esittämä musiikki on teoksen kuvamaailmaa vastaavasti avaruudellisen meditatiivinen ja hiljaisen uhkaava.

4. Subliimin maiseman ja luonnonsubliimin kuvia

Kaikki kolme videoteosta nojaavat maiseman subliimiin voimaan ja kytkeytyvät ylevän maiseman voimakkaina kuvauksina maisemataiteen perinteeseen, romantiikan maalaustaiteen maisemakuvaukseen sekä subliimin maiseman ja luonnonsubliimin ideaan. Ajatus luonnosta subliimin

⁸⁹ Teoksen traileri on katsottavissa verkossa. Vimeo: Nekropolis, <https://vimeo.com/171650764>.

⁹⁰ IC-98:n verkkosivut. <https://www.socialtoolbox.com>.

alkuperäisenä ja voimakkaimpana lähteenä on vahva läpi subliimin historian, ja subliimin esiinnousun myötä 1700-luvulla maisema-aihe tuli taiteilijoille luontevaksi tavaksi etsiä tämän ajankohtaisen esteettisen kategorian piirteitä ja rajoja.⁹¹ Luonto ja maisema ovat tavalla tai toisella osa subliimikeskustelua teoreetikoilla Longinuksesta, Burkesta ja Kantista tämän päivän subliimin tutkijoihin. Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis kantavat monitahoisia kytköksiä luonnonsubliimin ideaan sekä subliimiin maisemakuvauksen perinteeseen ja sen tyypillisimpiin kuva-aiheisiin.

4.1 Vuori subliimin aiheiston arkkityypinä

Sekä Epokhessa että Nekropoliksessa esiintyvä vuori-aihe on eräänlainen romantiikan taiteen ja subliimin estetiikan aiheiston arkkityyppi. Vuori-aiheella on subliimin teoriassa ja subliimia tavoittelevassa taiteessa pitkät perinteet: vuori tai vuoristo nähdään eri teoreetikoilla subliimin kokemuksen jylhänä lähteenä, se toistuu eri taiteenlajeissa subliimina aiheena ja nousee eräänlaiseksi ikuisuuden geologiseksi symboliksi useissa 1700- ja 1800-luvun teoreetikkojen ja taiteilijoiden subliimi-tutkielmissa. Marjorie Hope Nicolson käsittelee kirjassaan *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite* vuorien monitahoista roolia estetiikan-, filosofian- ja taiteenteoriassa. Nicolsonin mukaan asenne vuoria kohtaan ja niihin liittyvät mielikuvat kokivat selkeän muutoksen 1700-luvulla.⁹² Ennen epäkiinnostavana ja jopa luotaantyöntävän mauttomana aiheena pidetty luonnonmonumentti olikin yhtäkkiä taiteilijoiden ja teoreetikkojen suuren kiinnostuksen kohde ja inspiraation lähde.⁹³ Muutoksen taustalla oli Nicolsonin mukaan yhdistelmä teologian, filosofian, geologian ja astronomian kentällä tapahtuneita muutoksia.⁹⁴ Näillä aloilla käynnistyneen liikehdinnän myötä vuoret tulivat 1700-luvun lopulla sekä suuren kiinnostuksen, että ihailun ja ihmetyksen kohteeksi myös taiteilijoiden ja taideteoreetikkojen parissa.⁹⁵

Nicolson tuo kirjassaan esiin vuorien vaikutuksen subliimin estetiikan teoriassa: Nicolsonin mukaan lisääntynyt vuoristomatkailu, etenkin Alppien ylitysmatkat ja Grand Tour-trendi olivat yhtenä laukaisevana tekijänä subliimin estetiikan kehitykselle 1700-luvun Britanniassa.⁹⁶ Alpeista tuli jumalan

⁹¹ Rosenblum 1961. The Abstract Sublime. Art News. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961-3811>

⁹² Nicolson 1963, 3.

⁹³ Ibid., 17.

⁹⁴ Ibid., 3.

⁹⁵ Ibid., 5.

⁹⁶ Ibid., 17.

suuruuden kuva ja korkeamman voiman heijastuma.⁹⁷ Cian Duffy esittää teoksessaan *The Landscapes of the Sublime*, että Alppien tutkiminen 1700-luvulla tuotti kokonaisen diskurssin, jossa Alppien fyysinen kohoaminen vertautui paitsi uskonnolliseen, myös moraaliseen, poliittiseen, epistemologiseen ja esteettiseen kohottautumiseen: hän kutsuu tätä kohoamisen diskurssiksi (discourse of ascent). Tämä maantieteellisesti ja kulttuurisesti juuri Alppien alueeseen sidottu diskurssi luo Duffyn mukaan uskontoa laajemman kontekstin ajan alpiinisen subliimin ilmiölle.⁹⁸

Teoreettikojen ja taiteilijoiden kuvaukset Alppien ylevöittävästä vaikutuksesta olivat niin voimakkaita, että 1800-luvulle tultaessa matkailijat suorastaan edellyttivät saavansa matkoiltaan Alppien tuottaman subliimin kokemuksen.⁹⁹ Romantiikan aikakauden ajattelijoina monet, näiden muassa niin John Dennis kuin Joseph Addisonkin, matkustivat kokemaan Alppien ihmeen. Tämän luonnon monumentaalisen ihmeen kohtaaminen ja sen tuottamat oivallukset tulevat esiin molempien myöhemmissä teksteissä ja ajatuksissa subliimin olemuksesta.¹⁰⁰

John Dennis oli tutustunut Longinuksen näkemyksiin subliimista ja ne vaikuttivat hänen ajatustensa pohjalla, mutta Longinuksen retorinen subliimi ei enää riittänyt Dennisin kohdattua henkilökohtaisesti luonnonsubliimin jylhät manifestaatiot: Alpit. Dennis pohjasi kirjoituksissaan pitkälti omiin kokemuksiinsa, joista yksi käänteentekevä oli matka Alpeille. Hän ammensi vuoristossa kohtaamistaan häkellyttävän suuruuden kokemuksista ajatuksia empirisen subliimin teoriaansa ja hylkäsi pintapuoliset tulkinnat; Dennisin mukaan Longinus ei selkeästi tuntenut subliimia kyllin hyvin pystyäkseen selittämään sen toisille. 1700-luvulla virinnyt taiteilijoiden ja ajattelijoiden kiinnostus luonnon elementteihin jotka eivät olleet yksiselitteisesti kauniita, vaan herättivät, kuten Denniskin muotoili, nautinnollista kauhua, myös ruokki tarvetta subliimin esteettisen kategorian pohdintojen edistämiseksi.¹⁰¹

1700- ja 1800-luvun vaihteen kirjailijat, runoilijat ja taiteilijat olivat vuoristojen mahtipontisten luonnonmonumenttien lumoissa.¹⁰² Romantiikan maalaustaiteen vuoriston voimaa kuvaavista teoksista tunnetuimpien joukkoon kuuluu Joseph Mallord William Turnerin maalaus *Lumimyrsky: Hannibal joukkoineen ylittämässä Alpeja* vuodelta 1812 (kuva 5). Teoksessa Hannibalin armeija kohtaa vuoriston jylhän voiman kaikessa kauheudessaan kun Turnerin kankaalle loihtima lähes puolet teoksen kuva-alasta peittävä myrsky vyöryy kaiken ylle, peittäen vuorien hahmotkin sumuunsa. Myös jonkinlaiseksi

⁹⁷ Duffy 2013, 29.

⁹⁸ Duffy 2013, 30.

⁹⁹ Ibid., 33

¹⁰⁰ Brady 2013, 14-16.

¹⁰¹ Nicolson 1963, 280-281.

¹⁰² Ibid., 10-17.

romantiikan maalaustaiteen ja eksistentialistisen subliimin alkukuvaksi nousseessa Caspar David Friedrichin maalauksessa *Vaeltaja sumumeren yllä* (1818)(kuva 6) horisontissa siintää mystiseen usvaan peittyvien vuorten hahmot.

Sekä Epokhessa että Nekropoliksessa vuori-aihe yhdistyy niin esteettisesti kuin sisällöllisesti tähän valistuksen ja romantiikan subliimin teorian ja taiteen vuori-diskurssiin. Saattaa olla tietoinenkin yhtymäkohta, että myös Nekropoliksen inspiraationa toimineelle John Ruskinille (Nekropoliksenkin maiseman muodostavat) vuoret olivat eräänlainen esteettisen ymmärryksen ja maun ”koetinkivi” sekä suoranainen intohimon kohde. Hän omisti ison osan *Modern Painters*-tekstistään pohdinnoilleen vuorten merkityksestä taiteessa. Hänelle vuoret olivat aiheista jaloin sekä oikeastaan jo itsessään ”tunne”. Ruskin katsoi, että taiteilijoiden silmät olivat ennen olleet sokaistuneita tämän aiheista majesteettillisimman kunnialle, joka pääsi vasta 1800-luvun taiteessa esiin täydessä loistossaan.¹⁰³

Kuten Turnerin tai Friedrichin maalauksissa ja heidän aikalaistensa kirjoittajien teksteissä, myös IC-98:n animaatioissa vuoret esiintyvät jonkin mahtavan, toismaailmaisen ja valloittamattoman symbolina ja universaalina suuruuden kuvana. Muu maailma on kadonnut ja haihtumassa ilmaan, mutta nämä ikuiset monumentit ovat edelleen pystyssä ja luovat taustan ja tapahtumapaikan palamiselle ja sulamiselle, muutokselle ja aineen kerääntymiselle.

Etenkin Epokhessa kuvan pääelementti vuori näyttäytyy koko maailmamme allegoriana, ja kahden vuoren hahmon muodostama tiimalasi kaiken ajan kuvauksena. IC-98 nimeää yhdeksi tavoitteekseen tuoda pitkät aikajaksot koettavaksi yhdessä kuvassa.¹⁰⁴ Epokhessa kahden vuoren hahmoista muodostuva, aineen kosmista pilveä kehystävä tiimalasin muoto tekee juuri tämän; se tuo katsottavaksi pitkien ajanjaksojen saatossa tapahtuvan, massiivisten geologisten muodostumien kehystämän hypoteettisen tapahtumakulun, jossa maailmankaikkeus muuttuu, mutta vuoret pysyvät.

4.2 Meri subliimin aiheiston arkkityypinä

Merellä on ollut suuri rooli subliimissa estetiikassa ja subliimia ilmentävässä taiteessa. Jo Longinuksen kirjoituksissa kuvaillaan valtavien vesistöjen mahtipontista voimaa ja Edmund Burke kuvailee meren subliimia suuruutta ja kauhua teoksessaan *A Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful* näin:

¹⁰³ Nicolson 1963, 4-7.

¹⁰⁴ Youtube. IC-98 Venetsian biennaalissa. <https://www.youtube.com/watch?v=zjyBIQ020wk>.

A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes, but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror. Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.¹⁰⁵

Marjorie Hope Nicolson kirjoittaa kirjansa *Mountain Gloom and Mountain Glory - The Development of the Aesthetics of the Infinite* esipuheessa, että meri tuli 1700-luvulla jakamaan subliimin vuorten kanssa.¹⁰⁶

Myös Addison piti merta yhtenä suurimmista subliimin ilmentymistä ja sen suuruuden aiheuttamaa subliimia kokemusta voimakkuudessaan verrattomana:

Of all objects that I have ever seen, there is none which affects my imagination so much as the sea or ocean. I cannot see the heavings of this prodigious bulk of waters, even in a calm, without a very pleasing astonishment; but when it is worked up in a tempest, so that the horizon on every side is nothing but a foaming billows and floating mountains, it is impossible to describe the agreeable horror that arises from such a prospect.¹⁰⁷

Romantiikan taiteessa ja apokalyptista subliimia tavoittelevan taiteen historiassa toistuvat myrsky- ja tulvakuvaukset, joissa mylläävää vesielementti riehuu hallitsemattomana ihmisen yllä, näyttäen kaikkivoivan mahtinsa. Meri toimi usein jumalan ja hänen suuruutensa metaforana; ihminen joko pohdiskeli meren valtavuuden edessä omaa pienuuttaan kaikkivaltiaaseen nähden tai joutui myrskyn silmässä vastakkain jumalallisen mahdin kanssa. Esimerkiksi useissa Joseph Mallord William Turnerin subliimia luontoa heijastelevissa maalauksissa meri tai vesielementti on keskiössä: Turnerin maalaus *Deluge* (1805) on dramaattinen, apokalyptista subliimia henkivä tulvakuvauksessa jossa ihmisparat yrittävät pelastautua myrskyävän veden täyttäessä kuva-alaa, ja monissa hänen merikuvauksissaan, kuten *The Shipwreck* (1805)- ja *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (1842)-maalauksissa (kuva 7) laivojen tai lauttojen mastot keikkuvat pieninä ja avuttomina pauhaavaan meren aallokon keskellä.¹⁰⁸ Arkhipelagos merellisen subliimin ja veden valtavan voiman kuvauksena yhdistyy aiheeltaan ja sisällöltään näihin taidehistoriallisiin subliimin ydinmaalauksiin.

¹⁰⁵ Burke 1998, 53-54.

¹⁰⁶ Nicolson 1963, esipuhe xii.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Riding 2013. Shipwreck, Self-preservation and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>

4.2.1 Selviytyjien lautat poliittisena allegoriana

Vesistöjen luonnonsubliimin mahdin kuvauksen lisäksi yksi subliimia tavoittelevan romantiikan taiteen vakioaiheista oli selviytyjien lautta, johon Arkhipelagoksen meren aalloilla keikkuvat mastot kytkeytyvät saumatta. Myrskyävän meren keskellä tapahtuva haaksirikko tai selviytyjien lautta subliimia tavoittelevana aiheena on kantanut hyvin erilaisia merkityssisältöjä; aihe on taiteen historiassa saanut paitsi uskonnollisia, myös sosiopoliittisia merkityksiä. Tällaisesta allegoriasta esimerkkinä toimii lautta-aihetta kuvaavista romantiikan merkkiteoksista mahdollisesti kuuluisin, Théodore Géricaultin *Medusan lautta* (1819)(kuva 8). Teos nostatti poliittisen skandaalin heijastellessaan korruptiota ja hallituksen välinpitämättömyyttä tuoden brutaalin realistisesti ja dramaattisesti kuvalliseen muotoon todellisen haaksirikkotapahtuman, jossa laivan miehistö jätti 150 matkustajaa pelastuslautalle oman onnensa nojaan ja hallituksen pelastustoimet jäivät vajavaisiksi. Christine Riding pohtii haaksirikko-aiheen ja subliimin yhteyksiä artikkelissaan *Shipwreck, Self-preservation and the Sublime* ja toteaa, että myrskyn pieksemiä laivoja on jo antiikista lähtien käytetty poliittisena ja sosiaalisena metaforana.¹⁰⁹

Arkhipelagoksessa tämä subliimin romantiikan klassinen kuva-aihe saa myös poliittisia sävyjä. Mylläävän meren vallattua maiseman, aalloilla keikkuvat lauttojen mastot viireineen ja lippuineen voivat näyttäytyä yhteiskunnallisena allegoriana: nykykatsojalla tulva-aiheet ja pelastuslautat kytkeytyvät vaivatta ympäristötuhon ja ekokatastrofien maailmaan, ilmastonmuutoksen aiheuttamiin luonnonmullistuksiin sekä niihin liittyviin tulevaisuuskuihin ja selviytymisskenaarioihin. Ihmiskunnan historiassa lippuihin ja viireihin yhdistyvä valloittamisen ja oman alueen merkitsemisen ajatuskin kaikuu melankolisena Arkhipelagoksen aalloilla: ihmiselle on ehkä jäänyt omistettavakseen enää nämä mastoja kannattelevat, ikuisesti ulapalla seilaavat saarekkeet.

4.2.2 Äärettömyyden meri abstraktissa taiteessa

Robert Rosenblum löytää romantiikan subliimin meriaiheille vastineen 1900-luvun loppupuolen abstraktista maalaustaiteesta. Hän pohtii artikkelissaan *The Abstract Sublime* (1961, ARTnews) romantiikan maisemamaalauksen subliimin ja abstraktissa amerikkalaisessa maalaustaiteessa esiintyvän subliimin yhteneväisyyksiä sekä eroja. Hän käyttää esimerkkinä meriaiheisista subliimin pohdiskeluista Caspar David Friedrichin *Munkki meren rannalla*-teosta (n.1809) (kuva 9) sekä Joseph Mallord William

¹⁰⁹ Riding 2013. Shipwreck, Self-preservation and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>

Turnerin *Evening Star*-maalausta (kuva 10), verraten teoksia sekä niiden heijastelemia teemoja ja tunnetiloja Mark Rothkon maalaukseen *Light Earth over Blue* vuodelta 1954. Rosenblum esittää, että Rothkon abstrakti maalaus valon ja tyhjyyden kuvauksena vie katsojan juuri samojen subliimin tutkijoiden kuvaamien muodottomien ikuisuuksien äärelle, kuin nämä Turnerin ja Friedrichin romantiikan subliimin maisemamaalauksen klassikkoteokset.¹¹⁰

Turnerin ja Friedrichin teoksissa maisemaan istutetut figuurit, Friedrichillä munin pienen pieni hahmo rannalla ja Turnerilla maisemaan hukkuva kalastajan silhuetti, tuovat katsojan silmien eteen mittasuhteissaan konkreettisen kuvan luonnon äärettömyydestä, panteistisen jumaluuden valtavasta rajattomuudesta sekä hänen luomustensa mitättömyydestä sen edessä. Rothkon ja hänen aikalaistensa abstraktissa taiteessa sama ajatus saa toisenlaisen muodon. Esimerkiksi Rothkon abstraktissa kuvakielellä tällaista osoittelevaa samaistumisen kuvallista väylää ei enää tarvita: hänen maalauksessaan katsoja ei katso hahmoa kokemassa luonnon ja maiseman hämmästyttävää ikaikaista voimaa, vaan on itse maalauksen äärellä se hahmo, joka ihmetellen ja pohdiskellen katselee valtavia hiljaisen äärettömyyden näkyjä.¹¹¹

Arkipelagos laajentaa tätä subliimin maisema- ja merikuvaston katsojan asemoinnin perinnettä videoinstallaation ja teknologian keinoja käyttäen. Arkipelagoksessa katsoja otetaan konkreettisemmin sisälle teoksen maailmaan paitsi kuvan, myös teoksen tilallisuuden ja meren liikkeen kautta. Teos on videoinstallaationa ulottuvuuksiltaan valtava ja helposti sisäänsä nielaiseva, vellovana panoraamana näyttelytilaan levittyvän kuvapinnan laajuus yksin saa katsojan uppoamaan teoksen meren liikkeeseen kokonaisvaltaisesti. Friedrichillä ja Turnerilla kokija esiintyy kuvassa, Rothkolla se siirtyy kuvan ulkopuolelle katsojaan itseensä ja IC-98:lla kokija tuntee olevansa osa teosta ja sen liikettä.

4.2.3 Subliimi meri ja muuttuvat maailmankuvat

1700- ja 1800-luvun subliimin teoriassa ja kuvissa meren voima sai usein uskonnollisen vivahteen, se oli jumalan mahdin ilmentymä, kuva hänen määräysvallastaan ihmisen ja luonnon yli. Arkipelagoksessa meri näyttäytyy enemmänkin vertauskuvana luonnon mahdille ihmisen yli. Toisin kuin romantiikan ajan tuomiopäivän kuvissa, joissa vesielementti syöksyy jumalan rangaistuksena ihmisen yli, Arkipelagoksen meri on mahtipontisuudessaan paitsi kunnioitusta herättävä, myös orgaanisen liikkeensä kautta

¹¹⁰ Rosenblum 1961. The Abstract Sublime. Art News. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961-3811>

¹¹¹ Ibid.

rauhallinen elementti, ja pienet mastot ihmiskunnan symboleina keikkuvat veden sylissä kuin mitättöminä osina tätä kaikkeuden elementtiä.

Friedrichin töissä esiintyvä pieni mies kuvan keskiössä ihailmassa ja ihmettelemässä luonnon voimien kautta voimakkaan jumalan äärettömyyttä, ei välttämättä olisi kotonaan IC-98:n teosten maailmassa. Tämän kaltaisen ihmisen uskonnollisen ajatuksen edustus puuttuu niin Arkihipelagoksen, Epokhen kuin Nekropoliksenkin kuvasta. Rina Arya puhuu artikkelissaan *Bill Viola and the Sublime* Bill Violan ja Barnett Newmanin teosten yhteydessä nykyaikaisessa tapahtuvasta subliimin päivittämisestä sekulaarille nykyyleisölle. Romantiikan taiteen suorat viittaukset ja vertaiskuvat korkeampaan voimaan ovat poissa, ja vaikka metafysiikkaa symboliikkaa käytetään, ideaa valmiiksi määritellystä jumaluudesta tai opista ei ole löydettävissä.¹¹² IC-98:n teoksissa subliimi sekä ajatus ihmisen, luonnon ja jonkun korkeamman suhteesta päivittyy paitsi sekulaariin, myös posthumanistiseen viitekehykseen. Teokset eivät ole niinkään kuvauksia jonkun jumaluuden, vaan luonnon ja oikeastaan koko maailmankaikkeuden ylivoimasta ihmisen yli, eikä ihminen kuvan keskiössä vain ole enää paikallaan näissä skenaarioissa.

5. Apokalyptinen subliimi

5.1 Apokalyptisen subliimin juuret

Apokalyptinen subliimi eli Morton D. Paleyn mukaan kukoistuskauttaan etenkin Britannian alueen taiteessa 1700-luvun lopulta pitkälle 1800-luvulle. Tuomiopäivän kuvaukset ja muut uskonnolliset katastrofiskenaariot olivat aiheena maailmana mitä otollisinta pohjaa subliimin estetiikan ilmentämiselle ja tutkiskelulle: kaunis luomakunta jumalallisen tuhovoiman alla sisälsi kaikki ainekset Burkelaisten subliimin esteettisen nautinnon ja kauhun kokemuksen herättelemiseen.¹¹³ Paley esittää kirjassaan *Apocalyptic Sublime* apokalyptisen subliimin edelläkävijäksi John Hamilton Mortimerin piirustusta *Death on a Pale Horse* vuodelta 1774 (kuva 11). Muita apokalyptisen subliimin lajityypillisiä harjoittajia olivat Paleyn mukaan esimerkiksi William Blake, J. M. W. Turner sekä John Martin. Mortimerin teos edustaa esimerkiksi Martinin ja Turnerin maisemallisesta subliimista poiketen toisenlaista, suurempaa lähestymistapaa apokalyptiseen kuvastoon. Jumalallinen tuho ei hänen teoksessaan laskeudu ihmiskunnan ylle luonnonmullistuksiin verhottuna, vaan ilmentäen Burkelaista psykologista ja uskonnollissävyyteistä kauhua, Mortimer esittää ilmestyskirjan kuvailemat maailmanlopun tuskat

¹¹² Arya 2013. Bill Viola and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>

¹¹³ Paley 1986, 1.

mytologisen kuvaston ja pelottavien hahmojen kautta. Paley listaa muiksi yleisiksi apokalyptisen subliimin muodoiksi maisemalliset tuhon kuvaukset ja tulvakuvat, sekä goottilaiset yliluonnolliset aiheet.¹¹⁴

Christine Riding ja Nigel Llewellyn puolestaan nimeävät artikkelissaan *British Art and the Sublime* apokalyptisen subliimin pioneerihahmoksi Mortimerinkin mainitseman englantilaisen John Martinin, jonka teoksissa raamatulliset maailmanlopun skenaarit saavat voimakkaan, maalauksellisen ja dramaattisen kuvallisen muodon. John Martinin teoksessa *The Great Day of His Wrath* (1851-3)(kuva 12) verenpunainen tuomiopäivä on laskeutunut tummaan laaksoon ja hallitsemattomat luonnonvoimat jylläävät kauhusta ja tuskasta kiemurtelevien pienten ihmishahmojen yllä. Vuorista irtoilevat kivenmurikat ja hyökyaaltomaiset vesimassat vyöryvät pimeässä syvänteessä vaikeroivan ihmiskunnan päälle.¹¹⁵

Nekropoliksessa kuvattu eräänlainen sielujen ylösnousemus voidaan toki metafyyssisen ulottuvuutensa puolesta yhdistää uskonnollissävytteiseen historialliseen apokalyptiseen subliimiin. Vaikka aihe maailman ja estetiikan puolesta yhtymäkohdat apokalyptiseen subliimin traditioon ovat selkeitä, sisällöllisesti IC-98:n apokalyptisen subliimin sävy on lähes vastakkainen kuin edellä mainittujen uskonnollissävytteisten maailmanlopunkuvausten. IC-98:n teoksissa uskonnollisen viitekehyksen tilalla on posthumanistinen maailmankuva ja eräänlainen kosminen ja ekologinen näkemys. Maailman tai sivilisaatiomme tuhoutuminen ei enää ole jotain, joka jumalallisena kostona tapahtuu ympäristöllemme ja ihmiskunnalle, vaan ennemmin ihmisen itse toteuttama, maailmamme ylle langettama tuomiopäivä. Maailmojen hajoaminen näyttäytyy orgaanisena ja luonnollisena hiukkasten tanssina, jonka keskiössä on ekologinen kiertokulku ja kosminen jatkumo. Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis heijastelevat historiallisesta ja romantiikan apokalyptisesta subliimista monella tavoin poikkeavaa, antroposeenin ajan apokalyptista subliimia.

5.2 Antroposeenin apokalyptinen subliimi

Antroposeeni asettaa subliimin teorialle monenlaisia haasteita. Millaisia ilmentymiä ja ulottuvuuksia luonnonsubliimi saa antroposeenin aikakaudella ja miten katsomme mahtipontisen luonnon kuvauksia ilmastonmuutosta ja ekokatastrofeja vasten? Luonnon kesyttämättömyys ja sen pauhaavan voiman

¹¹⁴ Paley 1986, 1-2.

¹¹⁵ Riding ja Llewellyn 2013. *British Art and the Sublime*. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>

ihannointi näyttää erilaiselta ekologisen kriisin ajasta katsottuna kuin 1700-luvun subliimin nousun ja romantiikan ajasta käsin: idealistinen ja romanttinen kuvaus subliimista luonnosta, lumivyörystä tai hallitsemattomana pauhaavasta holtittomasta vesimassasta saa nykykatsojan silmissä automaattisesti eri tavalla kompleksisen ja uhkaavan sävyn.

Bruno Latour on pohtinut projekteissaan ja kirjoituksissaan antroposeenin ajan subliimin käännettä sekä käsitteen perinteisen merkityksen rapistumista ekologisen kriisin myötä. Bruno Latourin yhdessä Martin Guinard-Terrinin, Donato Riccin ja Christophe Leclercqin kanssa kuratoimassa *Reset Modernity!*-näyttelyssä yksi näyttelyn kuudesta osasta, Procedure C on nimetty *Sharing Responsibility: Departure from the Sublime*. Noemi Solik kirjoittaa Frieze-lehdessä näyttelyosion keskeisen ajatuksen olevan ihmisen ja luonnon osien kääntyminen subliimin diskurssissa: satoja vuosia ihmiset polvistuivat luonnon ihmeiden edessä ja tekivät taidetta, joka kuvaa tätä nöyrytmistä suhteessa luonnon subliimin voimaan. Latour tuo esiin tämän suhteen inverison nykyajassa: nyt luonto joutuu polvistumaan ihmisen väkivallantekojen edessä.¹¹⁶ Myös luennoissaan *Waiting for Gaia: Composing the Common World Through Arts and Politics* Latour pohtii mitä subliimista on jäänyt jäljelle ajassa, jossa ihmisen toiminta on tuhoamassa juuri sen voimakkuudessaan pakahduttavan luonnon, jonka häkellyttävän mahtipontisuuden ihailu oli alkujaan subliimin kokemuksen ytimessä. Latourin mukaan ihmisen vastuulla oleva ekokriisi tekee subliimin kokemisen haasteelliseksi antroposeenin aikakaudella. Hän toteaa, että ilmastonmuutos ja antroposeeni on haihduttanut subliimin:

We realise that the sublime has evaporated as soon as we are no longer taken as those puny humans overpowered by “nature” but, on the contrary, as a collective giant that, in terms of terawatts, has scaled up so much that it has become the main geological force shaping the Earth.¹¹⁷

Martin Guinard-Terrin jatkaa ajatusta *Reset Modernity!*-näyttelyn julkaisussa artikkelissaan *Which Sublime for the Anthropocene?* todeten, että subliimin käsite antroposeenin ajassa on ongelmallinen:

The aesthetic regime of the sublime seems at first particularly appropriate: a mix of fascination and awe in the face of geological force. But looking closer, the sublime feeling stimulated by the Anthropocene is actually misleading. Indeed, this peculiar aesthetic regime was formulated at a

¹¹⁶ Smolik 2016. Frieze. *Reset Modernity!*. <https://www.frieze.com/article/reset-modernity>

¹¹⁷ Bruno Latourin verkkosivut. Luento *Waiting for Gaia*. http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf

time when the overwhelming spectacle of 'nature' was seen as a separate and remote phenomenon from its observer.¹¹⁸

Hänen mukaansa ekokriisin aikakaudella, jolloin ihmisestä itsestään on tullut "geologinen voima" ja katalyytti luonnonkatastrofeille, subliimi on menettänyt romantiikan ajan teoreetikkojen peräänkuuluttaman subliimin kokemuksen turvaetäisyyden, jossa subliimi luonnon mahti koetaan etäältä ja selkeästi tarkkailijan roolista käsin.¹¹⁹

Antroposeenin teoria ja ekologisen käänteen aikakausi on tuottanut paitsi subliimin kuoleman julistuksia, myös subliimin uusia muotoja, kuten ekologinen subliimi, posthumanistinen subliimi, ympäristösubliimi ja demokraattinen subliimi.¹²⁰ Se on myös tuonut apokalyptisen subliimin käsitteeseen uudenlaisen sävyn, kun ekokatastrofien uhka ja ekosysteemimme sekä sivilisaatiomme hajoamiseen liittyvät skenaariot ovat yhä lähempänä ja todellisempia. Luonnon ja ihmisen välinen etäisyys on kutistunut ja luonnonilmiöiden tuottamaa subliimia kokemusta varjostaa eräänlainen antroposeeninen syylisyys ja häpeä.

Gene Ray puhuu kirjassaan *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory : From Auschwitz to Hiroshima to September 11* subliimin mahdollisuuksista trauman käsittelyssä. Hän toteaa representaatiolla olevan välttämätön rooli surutyössä ja esittää tämän osoittavan, että taiteella on paikkansa historiallisten katastrofien käsittelyssä. Vaikka Ray toteaa Kantin subliimin linkittyneen luontoon ennemmin kuin taiteeseen, hän esittää, että traumaattisen historian läpikäymisessä representaation ja narratiivisen symbolisaation prosessit ovat välttämättömiä, vaikka osoittautuisivatkin vajavaisiksi. Hän ehdottaa, että subliimi ja sen vastaanottaminen ovat eräänlaisia häiriöitä, joiden kautta taide voi linkittyä ja vaikuttaa jokapäiväisen elämämme käytäntöihin. Trauman rakenteen taiteellisen jäljittelyn kautta sureminen aktivoituu ja Kantin subliimikäsitteestä periytyneen negatiivisen presentaation kautta taiteessa on mahdollista käsitellä sellaisia kollektiivisia traumoja, jotka ylittävät kaikki perinteisen representaation rajat.¹²¹

Ray viittaa teoksessaan Hiroshiman pommituksen tai holokaustin kaltaisten historiallisten tapahtumien tuottamiin traumoihin, mutta ehkä hänen esittämänsä havainnot subliimin ja taiteen mahdollisuuksista voisi laajentaa koskemaan myös antroposeenin ajan ympäristökriisin trauman käsittelyä. Arkhipelagos,

¹¹⁸ Guinard-Terrin 2016, 184.

¹¹⁹ Ibid., 184.

¹²⁰ Ray 2005, passim.

¹²¹ Ray 2005, 6-7.

Epokhe ja Nekropolis ovat tämän kysymyksen ja näiden teemojen ytimessä taideteoksina, jotka käsittelevät hitaasti toteutuvaa ja tulevaisuudessa kytevää ”traumaa” ja tekevät sen näkyväksi subliimin estetiikan keinoin. Teosten äärellä katsojalla on mahdollisuus käsitellä subliimille ominaisessa kauhun ja nautinnon risteyksessä häkellyttävän voimakkaan esteettisen kokemuksen keinoin ekologiseen kriisiin ja ilmastonmuutokseen liittyviä sisältöjä, jotka ovat käsityskykymme, järkemme ja mielikuvituksemme tuolla puolen.

5.3 Hyperobjektin ja hitaan väkivallan kuvia

Niklas Salmose toteaa artikkelissaan *The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Agency in Hollywood Action- Adventure Cli-Fi Films*, että yksi ilmastonmuutoksen estetiikalle asettamista haasteista on kysymys siitä, kuinka taiteen ja populaarikulttuurin keinoin esittää ja välittää edes jotain tieteellisestä ilmiöstä, joka on käsityskykymme ulkopuolella valtavan synkän mittakaavansa ja äärettömän ajallisuutensa vuoksi.¹²² Timothy Morton käyttää teoksessaan *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* käsitettä *Hyperobject* kuvaamaan tämänkaltaisia asioita; asioita jotka ovat tilassa ja ajassa niin laajoja, että ihmisen mittakaavasta käsin niiden hahmottaminen on mahdottomuus ja käsityskykymme rajat tulevat vastaan. Hyperobjektien ajallisuus on täysin erilainen kuin aikänäkemysksemme ja näin ollen ihmisen kokaisen mittakaavamme ulkopuolella. Hyperobjekti ei ole tiedollisesti käsitettävissä ja erilaisen tila-aika-suhteensa vuoksi hyperobjektit voivat pysyä pitkiä aikoja ihmishavainnon ulottumattomissa.¹²³

Mortonin hyperobjektin kuvailusta voi vetää leikkillisiä yhtymälinjoja Kantin subliimin kokemuksen käsittämättömyyden ja rajattomuuden kuvauksiin, sekä Burken subliimin objektin äärettömyyden ja valtavuuden kuvailuihin. Morton käyttää esimerkkeinäkin subliimin teoriaa perinteisesti havainnollistavia asioita luonnonilmiöistä mustiin aukkoihin, aurinkokuntaan ja biosfääriin. Morton kuitenkin painottaa, että hyperobjektit ovat todellisia eivätkä riippuvaisia ihmisen mielestä tai millään tasolla ihmisen mielikuvituksen tuotteita. Näin ollen ne eivät varsinaisesti suoraan yhdisty Kantin teoriaan ja Mortonin

¹²² Salmose 2018. *The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films*. Wiley online library. <https://onlinelibrary-wiley-com.libproxy.helsinki.fi/doi/full/10.1111/jpcu.12742>

¹²³ Morton 2013, 2.

itsensä mukaan jopa tekevät lopun transsendentaalisille harppauksille fyysisen todellisuuden ulkopuolelle.¹²⁴

Silti Mortonin hyperobjektin määritelmä luo kiusauksen pohtia subliimin nykyaiteen keinoja esittää tämänkaltaisia tila-aika-käsityksemme ylittäviä kokonaisuuksia. IC-98 mainitsee yhdeksi taiteelliseksi tavoitteekseen esittää kaikki aikatasot yhdessä kuvassa.¹²⁵ Tämä pyrkimys todentuu esimerkiksi Epokhen ja Nekropoliksen kaltaisissa teoksissa, jotka tällaisina hyperobjektin taiteellisina representaatioina tai kuvitteellisina mallinnoksina tuovat katsojan eteen jotain, joka Kantilaisittain saa mielen etsimään rajojaan ja Lyotardia mukaillen esittää sellaista, mitä ei voi esittää.

Toinen IC-98:n animaatioiden ja antroposeenin subliimin tematiikkaa lähestyvä ilmastonmuutokseen liittyvä käsite on Rob Nixonin *hidas väkivalta* (slow violence). Käsite tarkoittaa väkivaltaa, joka tapahtuu asteittain ja näkymättömissä; se on viivästyneen tuhon väkivaltaa joka levittyy halki ajan ja tilan, näännyttävää väkivaltaa, jota ei ehkä nähdä väkivaltana lainkaan. Nixonin mukaan ilmastonmuutoksen ja erilaisten ympäristökatastrofien, kuten vesien saastumisen, biomagnifikaation ja myrkkyyvuotojen jälkivaikutukset tulevat näkyviksi niin hitaasti, että niitä on mahdoton representoida, ja tämä laimentaa motivaatiotamme toimia näiden ehkäisemiseksi.¹²⁶

Niklas Salmose toteaa apokalyptisen subliimin keinoja hyödyntäviä Cli-Fi-elokuvia pohtiessaan, että tällaiset elokuvat usein tiivistävät hitaan väkivallan parin tunnin pituiseen kestoonsa, jättäen aiheellisestikin esitysten tieteellisyyden tiedeyhteisön kritiikin kohteeksi.¹²⁷ Nykyaiteessa ja IC-98:n teosten tyypisissä esityksissä useille Cli-Fi elokuville tyypillinen näennäiseen tieteellisyyteen ja falskiin todenmukaisuuteen pyrkiminen ei ole tarpeen. Tieteellisiäkin sisältöjä kommunikoitaessa asioiden esittäminen symbolitasolla ja allegorioina on ytimeltään taiteen kieltä. Etenkin Epokhe ja Nekropolis on mahdollista nähdä Nixonin kuvaaman hitaan väkivallan kuvauksina: noin kymmenen minuutin aikana ympäristö palaa ja jäätiköt, sulavat ihmiskunnan noustessa hiukkasina kosmoksen rakennusaineeksi. Teokset tekevät näkyväksi kokonaisia ekologioita ja niiden elinkaaria, pelkistäen ja tiivistäen.

5.4 Poeettinen apokalyptinen subliimi

¹²⁴ Morton 2013, 2.

¹²⁵ Youtube. IC-98 Venetsian biennaalissa. <https://www.youtube.com/watch?v=zjyBIQ020wk>

¹²⁶ Nixon 2011, 2.

¹²⁷ Salmose 2018. The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films. Wiley online library. <https://onlinelibrary-wiley-com.libproxy.helsinki.fi/doi/full/10.1111/jpcu.12742>

Apokalyptisen subliimin estetiikka kytetään ilmeisimmin elokuvaan ja erityisesti teknologian ja erikoistehosteiden keinoja subliimin kokemuksen luomisessa hyödyntäviin Hollywood-tuotantoihin, joissa aihemaailma saattaa sivuta antroposeenin ajan apokalyptisen subliimin tematiikkaa ja ympäristötuhoonkin liittyviä kysymyksiä, mutta narratiivi ja retoriset keinot ovat silti puhtaasti Hollywoodilaista populaarikulttuuria ja kapitalistista maailmankuvaa mukailevia. Niklas Salmose käsittelee artikkelissaan *The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films* apokalyptisen subliimin käsitettä ja ilmentymiä Hollywood-elokuvissa, jotka kuuluvat Cli-Fi (Climate-Fiction) genreen. IC-98:n animaatiot yhdistyvät ehkä jollain tasolla aihemaailmaltaan apokalyptiseen Cli-Fi-elokuvaan, mutta Salmosen artikkelissa käsittelyn alla ovat kuitenkin lähinnä populaarikulttuurin keinoihin ja kapitalistiseen maailmankuvaan nojaavat Hollywoodin kassamagneettielokuvien ilmastokriisi- ja luonnonmullistusskenaariot, joiden kanssa IC-98:n teoksilla on esteettisesti ja sisällöllisesti hyvin vähän yhteistä. Kuitenkin osa Salmosen kuvaaman apokalyptisen subliimin keinoista ekokatastrofin käsittelemisessä todentuu myös IC-98:n videoteoksissa.¹²⁸

Salmose määrittelee apokalyptisen subliimin toteamalla, että se lisää perinteiseen Kantilaiseen subliimin nautinnolliseen kauhuun apokalyptisen tunteen tuottaman eksistentiaalisen angstin, joka tekee ihmisestä paitsi tarkkailijan, myös uhrin. Erotuksena romantiikan subliimiin, jossa ihminen suhteessa luontoon oli ulkopuolinen kokija, antroposeenin ajan apokalyptinen subliimi asettaa ihmisen luonnonsubliimin ilmiön keskelle, osaksi sitä.¹²⁹

Salmose jakaa apokalyptisen subliimin Hollywood-elokuvien kontekstissa kategorioihin *toiminnallinen apokalyptinen subliimi* (action apocalyptic sublime) ja *poeettinen apokalyptinen subliimi* (poetic apocalyptic sublime). Yleisempi, toiminnallinen apokalyptinen subliimi on perinteisiin toimintaelokuvan keinoihin nojaava, päähenkilö- ja narratiivikeskeinen sekä ruumiillisuuden kautta toimiva. Poeettinen apokalyptinen subliimi taas on eksistentiaalinen ja poeettinen, käsitellen katastrofia universaalimmassa mittakaavassa. Poeettinen apokalyptinen subliimi esittää mahdollisimman voimakkaita geologisten katastrofien ja tulvien tai hyökyaaltojen kuvauksia. Tällainen poeettinen apokalyptinen kuvasto kantaa voimakkaita intertekstuaalisia ja symbolisia merkityksiä, jotka yhdistyvät paitsi 2000-luvulla tapahtuneiden tsunami- ja tulvakatastrofien dokumenttikuvastoon, myös eräänlaiseen kollektiiviseen myyttitietoisuuteen ja kertomuksiin tulvista tai vedepaisumuksista aina raamatusta Platonin

¹²⁸ Salmose 2018. *The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films*. Wiley online library. <https://onlinelibrary-wiley-com.libproxy.helsinki.fi/doi/full/10.1111/jpcu.12742>

¹²⁹ Ibid.

Atlantikseen. Tämän kaltainen poeettinen apokalyptinen subliimi pystyy aiheuttamaan katsojassa introspektiota ja tavoitamme kuvien kautta subliimille tyypillisen ihastuksen ja kauhun vuorovaikutuksen, vaikuttuessamme samanaikaisesti luonnon kauneudesta ja sen tuhoutumisesta.¹³⁰

Salmosen hahmottelemalla poeettisen apokalyptisen subliimin kategorialla on yhtymäkohtia IC-98:n teosten heijasteleman subliimin kanssa. Arkhipelagoksen aaltoileva vesielementti ja maisema ovat henkeäsalpaavan kauniita, mutta aaltojen keskellä kiikkerinä keikkuvat mastorakennelmat tuottavat samalla melankolisen ja kauhistuttavankin tietoisuuden siitä, että kaunis vesimassa on peittänyt ihmiskunnan alleen: sivilisaatiotamme sellaisenaan ei enää ole. Samalla Arkhipelagos yhdistyy Salmosen mainitsemaan aikamme tulvien dokumenttikuvastoon sekä kollektiiviseen myyttitietoisuuteen, kantaen assosiaatioita jokaiseen tuntemaamme tulvakertomukseen Raamatun vedenpaisumuksesta Atlantikseen.¹³¹

Epokhe ja Nekropolis vievät saman idean kosmisemmalle ja metafyyysisemmälle tasolle, tuoden jylhän yleisiin vuoristomaisemiin sijoittuviin tapahtumiin ja vain kymmenien minuuttien pituiseen aikajaksoon Epokhessa koko maailmamme hajoamisen loppunäytöksen ja Nekropoliksessa eräänlaisen ihmiskunnan ja aineen ylösnousemuksen. Myös Salmosen poeettiseen apokalyptiseen subliimiin liittämä introspektio on ihmisen myötävaikuttamia, tummasävyisiä tulevaisuudenskenaarioita kuvaavien teosten kokemisen hyvin mahdollinen, jopa todennäköinen seuraus.

Salmo se toteaa, että apokalyptisen subliimin keinoin voitaisiin elokuvassa tuoda ilmastonmuutos ihmisten tunnetasolla koettavaksi eri tasolla kuin kliseisen, nääntyviä jääkarhuja esittelevän kuvaston kautta. Tämä kokemus voisi mahdollisesti tuottaa todellista reflektointia ja saada pohtimaan keinoja apokalyptisten tulevaisuuden skenaarioiden välttämiseen. Tämän potentiaalisen positiivisen vaikutuksen syntymistä ehkäisevät Hollywood-elokuvien formaattien ja narratiivisten rakenteiden rajoittuneisuus.¹³² Tässä elokuvan ja videotaiteen apokalyptisen subliimin kehykset ovat erilaiset: Arkhipelagoksen, Nekropoliksen ja Epokhen kaltaisista teoksista on hyödytöntä hakea konventionaalista Hollywood-kerrontaa. Niiden apokalyptisen subliimin keinoja ja kerrontaa eivät rajoita samanlaiset rakenteet, eikä elokuvan konventioista kumpuavaa tarvetta katsojan mieltä keventävään päähenkilön onnelliseen loppuun tai apokalyptisen ympäristötuhonkin voittavaan sankaritarinaan ole.

¹³⁰ Salmo se 2018. The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films. Wiley online library. <https://onlinelibrary-wiley-com.libproxy.helsinki.fi/doi/full/10.1111/jpcu.12742>

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

6. Subliimi, taide ja politiikka

IC-98:n taide käsittelee poliittisia teemoja. Teosten kerronta ei ole mitään tiettyä, selvärajaista ideologiaa julistavaa ja mahdollinen viesti on hienovaraisesti esitetty, jättäen kannanotot katsojan löydettäväksi. Silti viittaukset ympäristöpolitiikkaan, yhteiskuntaan ja sivilisaation tilaan ovat selkeitä ja tekevät mahdolliseksi subliimin keinojen hyödyntämisen näiden sisältöjen kommunikoinnissa. Subliimi suhteessa poliittiseen näyttäytyy nykyfilosofian piirissä monitahoisena kysymyksenä ja poliittinen subliimi filosofian ja sosiologian viitekehyksessä selkeästi omana, valtavan laajana aiheenaan. Poliittisen subliimin olemuksen määrittelyn sijaan käsiteltävien teosten kautta on mahdollista hahmotella joitain subliimin, taiteen ja politiikan risteyskohtia.

6.1 Poliittisuus subliimin alkulähteillä

Jo nykymuotoisen subliimin syntysijoilla 1700- ja 1800-luvun taiteilijat tavoittelivat subliimia vaikutusta poliittisten sisältöjen kommunikoinnissa ja tarvittavan tunnereaktion herättämisessä. Vaikka osalle taiteilijoista subliimi oli vain kaupallinen projekti, Gericaultin *Medusan lautan* ja Turnerin *Orjalaivan*(13) kaltaiset teokset (Turner maalasi teoksen luettuaan kirjan orjakaupan kauhuista) nostivat esiin ajankohtaisia kysymyksiä hakien teoksilleen emotionaalista vipuvoimaa mahtavuuden ja suuruuden kuvaamisen keinoin. Näistä sosiaalisen oikeudenmukaisuuden projekteista huolimatta klassinen subliimi on jo alkulähteillään ollut voimakkaasti kytköksissä myös markkinavoimiin. Christine Riding kirjoittaa artikkelissaan *Shipwreck, Self-preservation and the Sublime* subliimin kaupallistumisesta jo 1800-luvulta tultaessa: taiteilijoiden subliimin etsintä johtui todennäköisesti enemmän taloudellisista kuin filosofisista motiiveista. Riding lainaa Tate-gallerian kuraattorin Martin Myronen ajatuksia, joka leimaa 1800-luvun alkupuolen taiteilijoiden subliimi-innostuksen laskelmoivaksi ja kyyniseksi bisnekseksi, jossa oli enemmän kyse yleisön manipuloimisesta speaktaakkelilla ja sensaatioilla sekä kriitikkojen kosiskelusta, kuin sitoumuksesta subliimin teoreettiseen säännöstöön.¹³³

¹³³ Riding 2013. Shipwreck, Self-preservation and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>

6.2 Nykysubliimin poliittisia ulottuvuuksia

Subliimille sovitellaan nykyteorian piirissä milloin vanhakantaisen häirikön, milloin vapahtajan viittaa, etenkin suhteessa antroposeenin ympäristöpoliittisiin kysymyksiin. Jo apokalyptista subliimia käsitellessä esiin nousi elokuvaan ja populaarikulttuurin yhdistyvää subliimia varjostava markkinajohtoisuus ja kytkökset kapitalistiseen maailmankuvaan, kuten myös Bruno Latourin ajatus antroposeenin haihduttamasta subliimista. Subliimi hahmottuu joillain teoreetikoilla merkityksensä menettäneenä idealistisemman luontosuhteen jäänteenä, ja toisilla kapitalismin työkaluna tai massamanipulaatiokeinona. Toisille se kuitenkin on jopa globaali rauhanagentti tai poliittisen taiteen uudelleentulkintojen mahdollistaja.

Artikkelissaan *The Sublime Revisited: The Political Sublime in Amartya Sen, Sri Aurobindo, and the Namesake* Ashmita Khasnabish puhuu poliittisesta subliimista kokonaisvaltaisena rauhan filosofiana, jossa rauhanomainen yhteiselo voisi perustua aistimuksiin, jotka ylittävät minäkeskeisyyden. Tätä kautta saattaisimme Khasnabishin mukaan löytää ontologiset juuremme tavalla, joka ylittäisi nationalistiset intressimme globalisaatioon. Kantin subliimin teorian poliittisen luennan kautta on Khasnabishin mukaan mahdollista päätyä järjen ja järjen ylittävän tajunnan tason yhdistymiseen, identifioituen lopulta sellaiseen, joka on radikaalisti toinen ja ylittää ymmärryksemme rajat. Hänen mukaansa tällainen poliittisen subliimin tulkinta mahdollistaisi todellisen humanitaarisen identiteetin muodostumisen.¹³⁴

Stephen Zepke lähestyy teemaa vähemmän idealistisesti, mutta pitää subliimin taiteen olennaisena ulottuvuutena mahdollisuutta poliittisuuteen. Hän esittää *Sublime Art: Towards an Aesthetics of the Future* kirjan esipuheessa, että Kantin taiteesta esittämiin perinteisiin ajatuksiin palaamisen sijaan, subliimissa taiteessa pitäisi uudelleen määritellä sensaation ja ajatuksen suhde, sekä vahvistaa tapoja, joilla taide pystyy avaamaan kokemuksia inventioiden maailmaan ja lopulta ottamaan haltuun poliittisen roolinsa uuden tulevaisuuden luomisessa. Hänen mielestään tämä merkitsee jotain laajempaa, kuin suora poliittinen osallistuminen taiteen kautta. Zepke peräänkuuluttaa ennemmin taiteen filosofisen funktion, ”ajatuksen funktion” palauttamista.¹³⁵

Zepke uskoo, että subliimi taide voi asettaa taiteen keskelle ajankohtaista keskustelua määrittelemällä uudelleen estetiikan ja politiikan kahtiajaon, johon niin monet nykytaiteen muodot hänen mielestään vielä nojaavat. Taiteen poliittisesti ja filosofisesti lupaavin aspekti on Zepken mukaan Kantin määritelmän mukaisen esteettisen kokemuksen kyky viedä ihminen taideteoksen kokemuksen yhteydessä esteettisen

¹³⁴ Khasnabish 2013, 147.

¹³⁵ Zepke 2017, 3.

kokemuksen transsendentaalisten ja epäinhimillisten lainalaisuuksien piiriin. Zepken mukaan subliimin taiteen liikkuminen ihmisen tietoisuuden rationaalisten rajojen yli radikalisoi taiteen poliittisen potentiaalin, koska se ylenee koskemaan ihmisen olemassaolon luonnetta.¹³⁶

Zepke kritisoi käsitetaiteen piirissä syntynyttä käsitystä, jonka mukaan irtisanoutuminen taiteen esteettisestä perustasta olisi itsessään poliittinen teko. Hänen mielestään on vaarana, että taiteen vapauttamisen sijaan, käsitetaiteen kaltainen ”epätaide” päätyy alistamaan taiteen esteettisen voiman käsitteen ja kielen alle ja samalla herkistymään niille systeemeille, jotka määrittelevät arkielämäämme. Postmodernin taiteen puolestaan Zepke näkee pääasiassa minimaalisina interventioina massamediasta otettuihin kuviin, tavoitteena niiden ideologisen sisällön esille tuominen sekä ideologian dekonstruoiminen ja kääntäminen kriittisesti itseään vastaan. Zepken mukaan tämäkin yritys jää hyvin kaukaiseksi subliimin estetiikasta ja politiikasta, jonka tulisi vahvistaa ja tutkia esteettisen invention poliittista potentiaalia.¹³⁷

Zepke nimeää subliimin taiteen idean suurimmaksi ongelmaksi, että se edelleen kiinnittyy romantiikasta perittyyn ja loppuun kaluttuun tuhon ja katastrofien kieleen, ainakin populaareimmissa muodoissaan. Niklas Salmosen tavoin Zepke käyttää tästä banaalista ilmiöstä esimerkkinä Hollywoodin kassamagneettielokuvia ja niiden hyödyntämiä subliimin kliseitä.¹³⁸ Salmosekin osoittaa artikkelissaan *The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films* elokuvien apokalyptisen subliimin yhteyksiä kapitalistiseen maailmankuvaan ja markkinatalouteen.¹³⁹ Hollywood-elokuvien kenttää ja populaarikulttuurin kuvastoa tarkastellessa syntyykin helposti vaikutelma subliimista markkinavoimien ja speaktaakelitehtailun työkaluna.

Esseessään *Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime* Luke White pohtii subliimin ja kapitalismin yhteyksiä kuvataiteen kontekstissa. White näkee mahdollisena, että subliimin toistuva nouseminen taideteoreettisen keskustelun ytimeen korreloi talouden suhdanteiden kanssa: 1600- ja 1700-lukujen vaihteen taloudellisen vallankumouksen jälkeen pääoman noustessa uudelleen yhteiskunnalliseen rooliin, subliimi kohosi estetiikan keskiöön. White pitää todennäköisenä, että tarve vaalia subliimin perintöä ja määritellä subliimi jälleen uudelleen tässä hetkessä, nousee osittain kapitalistisen talousjärjestelmän aiheuttamista olosuhteista. Kapitalististen käytäntöjen tuottamat

¹³⁶ Zepke 2017, 3-4.

¹³⁷ Ibid., 6.

¹³⁸ Ibid., 9-10.

¹³⁹ Salmose 2018. *The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films*. Wiley online library. <https://onlinelibrary-wiley-com.libproxy.helsinki.fi/doi/full/10.1111/jpcu.12742>

luonnonmuutokset ovat Whiten mukaan avainasemassa subliimin merkityksiä avattaessa, niin tässä hetkessä kuin 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa.¹⁴⁰

6.3 Subliimi ja kapitalismi Damien Hirstin teoksessa *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*

Luke White analysoi artikkelissaan subliimin ja kapitalismin suhdetta erityisesti Damien Hirstin teoksissa, tarkentaen hänen formaldehyditankkiin säilötystä haista rakentuvaan teokseensa *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) (kuva 14). Whiten mukaan Hirstin teokset eivät ole olemukseltaan yksiselitteisesti subliimeja, saati suoraviivaisia ekologis- tai talouspoliittisia kannanottoja, vaan ne subliimin ajatusta heijastellen ennemminkin unenomaisesti peilaavat, kuin kommentoivat kapitalistista yhteiskuntaa. White näkee Hirstin taiteessa voimakkaita kaikuja subliimin historiasta ja Hirstin taiteellisen tuotannon varsinaisena Burken subliimin oppikirjasovelluksena. Hirstin tuotannossa ovat voimallisesti läsnä Burken subliimin määritelmää leimaavat ydinkäsitteet: ruumis, kuolevaisuus, väkivalta, kipu ja voima. White näkee Hirstin tuotannon Burken subliimin kaupallisena toisintona, ja Hirstin subliimin teemoja ja keinoja kaupallisesti hyödyntävänä taiteilijana. Whiten mukaan Hirst käyttää subliimin perintöä tuotannossaan suoranaisena massamanipulaatiokeinona ja tämä tekee hänet enemmänkin oireelliseksi, kuin esimerkilliseksi subliimia hyödyntäväksi taiteilijaksi.¹⁴¹

Hirstin teoksia käytetään kuitenkin usein esimerkkinä kun kartoitetaan subliimin ilmentymiä nykyaikaisessa taiteessa. Hirstin populaarikulttuurin kuvastoon voimakkaasti nojaava tuotanto subliiminä taiteena tulkittuna muodostaa monella tasolla suoranaisen vastakohdan IC-98:n teosten orgaanisemmille ja hyvin erilaista maailmankuvaa heijastaville subliimin ilmentymille. Teoksessaan *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* Hirst pelaa populaarikulttuurin ja markkinavoimien kuvastolla, tavoitellen subliimia vaikutusta irvokkaan ja sensaationhakuiseen eleen kautta, tuodessaan galleriatilaan banaalin kauhukuvaston symbolina toimivan luontokappaleen tankkiin säilötyinä. Sisällöllisesti, esteettisesti ja poliittisesti Hirstin subliimi operoi aivan eri rekisterissä, kuin IC-98:n yhteiskunta- ja kapitalismikriittiset, ekologioiden ja orgaanisuuden puolesta puhuvat teokset, joiden kuvakerronnalla ei

¹⁴⁰ White 2013. Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime. Tate Britain.
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>

¹⁴¹ Ibid.

ole moniakaan yhtymäkohtia populaarikulttuurin kuvaston kanssa. Jos Hirstin taiteen ja IC-98:n teokset nostaa esimerkeiksi nykytaiteen subliimista, saattavat ne olla kategorian kaukaisimmissa ääripäissä.

Poliittisen, taiteen ja subliimin verkostossa Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis vaikuttavat sijoittuvan suhteellisen autioon risteykseen. Nykysubliimin teoriassa ja keskustelussa taiteellisesta subliimista tänä päivänä nousee säännöllisesti esiin subliimin potentiaali massamanipulaatiossa ja kapitalistisen maailmankuvan tukemisessa, sekä speaktaakkelielokuvien ja Hirstin teoksen kaltaisen kaupallisen sensaatio-taiteen tyyppiesimerkit. IC-98:n teosten sisältö on kapitalismikriittistä ja niiden välittämät ajatukset avoimen poliittisia, vaikka teokset allegorisen ja moniselitteisen luonteensa vuoksi ovatkin kaukana yksiselitteisestä tai suoraa ideologista agenda toteuttavasta taiteesta. Katsoja asettuu teoksissa kohtaamaan aikamme polttavia kysymyksiä sekä sivilisaatiomme ratkaisuja ja kohtaloa koskevia skenaarioita yhdistettynä voimakkaisiin esteettisiin elämyksiin. Voisiko IC-98:n teoksissa toteutua Zepken ajatus subliimin estetiikasta ja taiteesta, joka vahvistaisi ja tutkisi esteettisen invention poliittista potentiaalia?¹⁴²

7. Taiteellinen subliimi

Kysymys subliimista taiteesta ja taiteellisesta subliimista jakaa tutkijoita eri leireihin. Voiko taideteos itsessään olla aidolla tavalla subliimi, vai ainoastaan kuvata subliimia tai tuottaa assosiaation kautta subliimin kokemuksen? Kysymykseen on etsitty vastausta subliimin syntysijoilta lähtien ja se on nykytaiteen yhteydessä kasvavassa määrin oleellinen luonnonsubliimin kriisin sekä uusien taidemuotojen mahdollisuuksien ja teknologian uusia maailmoja luovien ulottuvuuksien myötä. Subliimikeskustelua on kautta sen historian leimannut pohdinta siitä, mikä on alkuperäinen subliimi ja kytkeytyykö subliimi voimakkaimmin luontoon, metafysiikkaan, ihmismieleen, politiikkaan vai taiteeseen?

Burken ja hänen aikalaistensa teorioista periytyvä ajatus luonnonsubliimista oikeana ja alkuperäisenä subliiminä saattaa jättää taiteen ainoastaan subliimin kuvaajan asemaan.¹⁴³ Onko taiteen mahdollista olla itsessään, ydinolemukseltaan subliimia, vai onko se voimakkaimmillaankin vain alkuperäisen subliimin representaatio? Onko taiteen ”subliimius” riippuvainen sen presentoiman kohteen subliimeista ominaisuuksista, joita taide on ehkä kykeneväinen ilmaisemaan, olematta ehkä silti subliimien ominaisuuksien haltija, vaan ainoastaan niiden heijastaja? Jos subliimi Kantia mukaillen tapahtuu ihmisen

¹⁴² Zepke 2017, 6.

¹⁴³ Brady 2013, 119.

mielessä, eikö taide (varsinkin nykymuodoissaan) voi olla ainakin varsin potentiaalinen subliimin kokemuksen tuottaja? Onko taiteellisella subliimilla itsenäinen rooli ja onko sen mahdollista, kuten Lyotard esittää, olla subliimin todennäköisin ilmenemismuoto, korkein mahdollisuus esittää sitä, mitä ei voi esittää ja antaa muoto muodottomalle?

7.1 Taiteellisen subliimin juuret

Subliimin alkulähteillä Longinuksen retorisen subliimin analyysi on monelta osin soveltuva taiteen viitekehykseen, onhan tekstissä kysymys sana- ja puhetaiteen keinoista tuottaa subliimi kokemus, lahjakkaiden poikkeusyksilöiden, taiteilijanerojen välityksellä.¹⁴⁴ Romantiikan taiteessa subliimin tavoittelu oli suorastaan ohjelmallista ja Burken edeltäjän, kriitikon ja taiteilijan Jonathan Richardsonin (1665-1745) kirja *An Essay on the Theory of Painting* vuonna 1715 oli ensimmäisiä julkaisuja joissa esiteltiin idea siitä, että subliimi taide syntyi sääntöjen seuraamisen ulkopuolella ja rajojen tuolla puolen, taiteilijan mielikuvituksessa. Richardsonista lähtien taiteilijoita kannustettiin tavoittelemaan subliimia, ja läpi 1700-luvun subliimi oli paitsi tavoiteltava, myös taiteellisten saavutusten korkein taso.¹⁴⁵ Addisonin teoriassa subliimin ilmaiseminen taiteen kautta oli mahdollista ja taiteellinen subliimi kuului toissijaisten nautintojen kategoriaan.¹⁴⁶ Burken teoria viittaa subliimin ensisijaisena lähteenä luontoon, mutta hänen subliimin objektin määritelmänsä soveltuvat osittain myös ihmisen tekemiin objekteihin ja näin ollen taiteeseen. Burke myös käyttää esimerkkinä subliimin kokemuksen lähteistä myös taidetta ja kirjallisuutta.¹⁴⁷ Kantin teoriassa taide on subliimia vain suhteessa luontoon ja täten assosiaation kautta, mutta koska Kantin subliimi on olemukseltaan metafyyminen ja tapahtuu ihmisen mielessä eikä Burken ajatusta itsessään subliimista objektista hänen teoriassaan esiinny, Kantin teorian pohjalta kaikuu kysymys taiteesta subliimin mahdollisena lähteenä.¹⁴⁸ Kantin subliimin käsitettä laajentaen Lyotardin postmoderni teoria nostaa taiteen jopa voimakkaimmaksi subliimin lähteeksi, korostaen nimenomaan taiteen mahdollisuuksia antaa hahmo hahmottomalle; taide tarjoaa näin mielelle haasteen, jota se ei voi selättää ja joka johtaa subliimin kokemuksen.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Longinus 1985, 181.

¹⁴⁵ Riding ja Llewellyn 2013. British Art and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>.

¹⁴⁶ Brady 2013, 16.

¹⁴⁷ Burke 1998, 55.

¹⁴⁸ Brady 2013, 125.

¹⁴⁹ Lyotard 1984, 78.

7.2 Abstraktin taiteen subliimi

Robert Rosenblum näkee, että subliimi käsitteenä on kaiken kaikkiaan yhtä rajaton ja epämääräinen kuin ne tunteet, joita se pyrkii kattamaan; siksi sitä on mahdollista soveltaa niin taiteen kuin luonnonkin kuvaamiseen. Rosenblum uskoo vankasti taiteen ja etenkin abstraktin maalauksen mahdollisuuksiin subliimin kokemuksen lähteenä. Rosenblum käsittelee vuonna 1961 ARTnews julkaisussa artikkelissaan *The Abstract Sublime* subliimin perintöä suhteessa amerikkalaiseen 1900-luvun abstraktiin maalaustaiteeseen. Rosenblum tituleeraa Barnett Newmania, Mark Rothkoa, Clyfford Stilliä ja Jackson Pollockia abstraktin subliimin mestareiksi ja toteaa, että vaikka joitain osasia romantiikan traditiosta saattaakin ilmetä Mondrianin, Van Goghin ja Kleen sukupolven maalauksissa, amerikkalainen abstrakti maalaustaide vuodesta 1945 alkaen on ainoa, joka on onnistuneesti herättänyt henkiin brittiläisen ja saksalaisen romantiikan maisemamaalauksen subliimin. Rosenblum maalailee abstraktin taiteen kanavoivan samankaltaista hengellistä elämyksellisyyttä, jota romantiikan aikaan etsittiin luonnonsubliimista.¹⁵⁰

During the Romantic era, the sublimities of nature gave proof of the divine; today, such supernatural experiences are conveyed through the abstract medium of paint alone. What used to be pantheism has now become a kind of “paint-theism.”¹⁵¹

Barnett Newman nähdään usein yhtenä abstraktin subliimin päähahmoista. Hän pyrki paitsi taiteellisessa työskentelyssään, myös kirjoittajana, tuomaan subliimin nykyestetiikan ajankohtaisten kysymysten tasalle julkaistessaan vuonna 1948 *Tiger's Eye*-lehdessä teoreettisen tekstin *The Sublime is Now*. Newman julistaa kirjoituksessaan irtiotta nostalgista ja ikaikaisista uskonnollisista käsityksistä ja peräänkuuluttaa teoksia, jotka kuvaavat todellisuuden ilmestyksiä. Subliimin taiteen vaikutuksista hän lausuu näin:¹⁵²

We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions.¹⁵³

Newmanin suurikokoisissa maalauksissa värikkäät vertikaaliset raidat rikkovat laajoja, yksivärisiä värikenttiä (kuva 15). Rina Aryan mukaan Newmanin maalauksissa näiden raitojen suhde taustaansa

¹⁵⁰ Rosenblum 1961. The Abstract Sublime. Art News. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961-3811>

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Arya 2013. Bill Viola and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>

¹⁵³ Ibid.

ilmaisee immanenssin ja transsendenssin suhteellista eroa, ja hänen teoksissaan subliimi aktivoituu katsojan ja maalauksen suhteessa. Paul Crowther puolestaan tulkitsee, että se miten Newmanin maalausten raidat määrittyvät ja tulevat ymmärretyksi vain suhteessa taustaansa, näyttäytyy analogiana ihmiskunnan kyvylle määrittää ja ilmaista rajallista rationaalista luontoaan suhteessa rajattomaan ja tuntemattomaan. Näin Newman paitsi tuhoaa muodon postmodernin subliimin taiteen idean mukaan, myös luo teoksen, jossa tämä suhde ruumiillistuu ei-representatiivisen symbolismin kautta.¹⁵⁴

7.3 Taiteellinen subliimi videotaiteessa

Siinä missä Newmanin subliimi perustuu tyhjyyteen asti johtavaan abstraktioon ja sanoutuu irti figuratiivisesta taiteesta ja uskonnon ja taidehistorian traditioista, esimerkiksi subliimin videotaiteen keulahahmon Bill Violan teokset hyödyntävät viittauksia taidehistoriaan ja teologiaan kumotakseen niiden vanhat merkitykset ja ilmaistakseen niillä uudenlaisia sisältöjä. Rina Arya kirjoittaa artikkelissaan *Bill Viola and the Sublime* subliimin asemasta nykyaikaisessa taiteessa todeten, että esteettisen kokemuksen kategoriana subliimi tarjoaa nykyaikaisille oivan mahdollisuuden käsitellä monia nykyaikaisen taiteen keskeisiä aiheita, kuten luontoa, uskontoa, seksuaalisuutta ja identiteettiä. Aryan mukaan subliimin käsitteen määrittelyssä on tapahtunut modernilla aikakaudella kaksi oleellista käännettä: Burken ja Kantin teorioissa subliimia alettiin käsitellä enemmän tietoisuuden tilana kuin luonnon attribuuttina, ja 1900-luvulla asenteet subliimia kohtaan muuttuivat niin, että painopiste siirtyi representaation tuolla puolen olevan esittämiseen ja sen tutkimiseen romantiikan ajan painopisteiden sijaan, joissa subliimi nähtiin usein joko teologisena (luonto subliimin ilmentymänä) tai mielikuvitukseen liittyvänä (taiteilijan luovuuden ja inspiraation lähteenä). Arya toteaa Lyotardin postmodernin subliimin teorian osoittaneen, kuinka subliimi on perinteisen figuratiivisuuden ja positiivisen esittämisen tuolla puolen ja näin ollen kiinni abstraktin kielessä, joka voi antaa sille muodon. Subliimi voidaan ilmaista negatiivisen kautta, muodon hajottamisen ja tyhjän tilan kautta. Näistä abstraktin subliimin mahdollisuuksista Arya käyttää esimerkkinä Kazimir Malevichin *White on White*-teosta (1918)(kuva 16), joka tuottaa kokemuksen äärettömästä tilasta ja absoluuttisesta tyhjyydestä, yrittäessään esittää sitä, mitä ei voi esittää.¹⁵⁵

Rina Arya toteaa, että abstraktin ekspressionismin vangitessa nykysubliimin olemuksen niin täydellisesti ilmaan jäi kysymys, voiko subliimin kuvallinen ilmaisu enää kehittyä edelleen. Hän kuitenkin näkee, että

¹⁵⁴ Arya 2013. Bill Viola and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>

¹⁵⁵ Ibid.

1970- ja 80-luvuilla mediataiteen kentällä tapahtuneen teknologisen murroksen myötä, uusi subliimin aalto pyyhkäisi taidemaailman yli. Tämä tapahtui teknologisen kehityksen ansiosta, joka toi taiteilijoiden ulottuville keinoja luoda kokonaisuuksia, joissa kaikki aistit olivat vuorovaikutuksessa ja yhdistyivät immersiiiviksi kokemuksiksi. Moniaistisuuden, virtuaalitodellisuuden ja hyperrealismin rantautuessa videotaiteeseen, yksittäinen teos sai mahdollisuuden imaista katsojan sisäänsä paljon perinteisiä taidemuotoja hyödyntäviä teoksia kokonaisvaltaisemmin.¹⁵⁶

Tällaista kokonaisvaltaista kokemuksellisuutta ja uuden teknologian mahdollisuuksia hyödyntävät myös Epokhe, Arkhipelagos ja Nekropolis. Animaatioiden tekninen toteutus ja teknologian mahdollistama, häkellyttävän illusorinen kuvakieli eivät olisi olleet mahdollisia toteuttaa vain joitain vuosikymmeniä taaksepäin. Paitsi itse animaatioiden toteuttamisessa, myös teosten esityskäytännöissä ja äänentoistossa teknologia on ydinelementtinä, keskeisenä materiaalina ja ilmaisukeinona. Videoinstallaatio toimii laajempien astimodaliteettien kautta kuin esimerkiksi kaksikulotteinen kuva, joten sen mahdollisuudet subliimin kokemuksen tuottamiseen ovat itsestään selvästi monimuotoisemmat. Videotaiteessa, ja etenkin IC-98:n teosten kaltaisten videoinstallaatioiden kohdalla, itse liikkuvan kuvan lisäksi teos kokonaisvaltaisena kokemuksena koostuu tilan ominaisuuksista, kuvan projisoinnin tavoista, äänistä, valaistuksesta ja monista muista elementeistä. Videoinstallaatio taidemuotona antaa mahdollisuuksia tuoda immersiiivisyys ja moniaistisuus osaksi subliimia kokemusta.

Subliimin videotaiteen eräänlaiseksi pioneerihahmoksi nostetaan usein Bill Viola. Rina Aryan luenta Bill Violan teoksisista *Five Angels* ja *Nantes Triptych* (kuva 17) luotaa subliimin muotoja Violan teoksissa. Vaikka IC-98:n animaatiot ovat luonteeltaan erilaisia kuin Violan ihmisyyden kokemukseen ja ihmiselämän vaiheisiin keskittyvät, elokuvalliseen kuvaan tukeutuvat teokset, ovat ne samankaltaisilla kriteereillä luettavissa subliimin videotaiteen kategoriaan. Aryan analyysi kuvaa, kuinka subliimien ja hypnoottisten efektien kautta Violan teokset kuljettavat katsojan arkikokemuksesta itsensä ulkopuolelle ja tuovat mukanaan uuden perspektiivin.¹⁵⁷ Nämä videotaiteen subliimin mahdollisuudet toteutuvat myös IC-98:n teoksissa. Kuten Violan teokset, myös Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis laittavat katsojan vastatusten elämän ja kuoleman mysteerin kanssa; Viola esittää allegorisia representaatioita ihmisen kokemusmaailmasta ja IC-98 esittää allegorisia representaatioita yhteiskunnasta ja ekologioista.

¹⁵⁶ Arya 2013. Bill Viola and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>

¹⁵⁷ Ibid.

7.4 Taiteellisen subliimin ongelmia

Subliimin ja taiteen suhde tai taiteellinen subliimi ovat tutkijoita jakavia aiheita, ja osa subliimin nykyteoreetikoista sulkeekin lähtökohtaisesti pois taiteen ja subliimin yhteyksien ja taiteellisen subliimin mahdollisuuden. Jerome Carroll perkaa artikkelissaan *The Limits of the Sublime, the Sublime of Limits: Hermeneutics as a Critique of the Postmodern Sublime* postmodernin subliimin teoriaa. Carrollin mukaan subliimi esiintyy filosofian ikaikaisten ja hankalimpien ongelmien aukoissa. Hänen mukaansa subliimi osoittaa, kuinka vaikeaa on erottaa ihminen subjektina ympäröivästä maailmasta joka on objektina, korostaen samalla tämän erottelun tekemättä jättämisen mahdottomuutta.¹⁵⁸ Carrollin mukaan subliimin kategoria taiteessa mobilisoitiin 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla postmodernin subliimin johdosta. Hän näkee Lyotardin postmodernin subliimin ongelman ilmenevän juuri suhteessa taiteeseen, ja pitää Lyotardin teoriaa subliimin teorian antinomioiden arkkityyppisenä ilmentymänä. Carrollin mukaan Lyotardin tulkinnat subliimista ovat ristiriitaisia; toisinaan se on hänelle puhtaan idean ilmentymä ja tiedon pohja, toisinaan taiteen merkitys-funktion negatiivinen rajoittaja ja toisinaan merkityksen avoimuuden vahvistaja. Hän näkee ilmeisen ristiriidan Lyotardin teoriassa postmodernin subliimin toimiessa sekä vapauttavana merkityksen avaajana, että merkityksen rajoittajana subliimiksi nimettyjen taideteosten ja niiden väitetyn immanentin voiman kohdalla.¹⁵⁹

Lyotardin ajatusta subliimin ilmenemisestä taiteessa kyseenalaistaa myös laajan kannanoton taiteellista subliimia vastaan esittävä Emily Brady teoksessaan *The Sublime on Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature* (2013). Brady nojaa Burken, Kantin sekä heidän aikalaistensa subliimikäsitukseen painottaen, että 1700- ja 1800-luvun teoreetikot pitivät selkeästi luontoa mahtavine ilmiöineen ja ylisevine voimanoitoituksineen alkuperäisenä subliimina. Bradyn mukaan subliimin tutkijat jakautuvat taiteellisen subliimin kysymyksessä niihin, jotka pitävät taidetta lähtökohtaisesti subliimina ilmiönä, ja niihin, jotka pitävät sitä ainoastaan subliimin ilmiön mahdollisena representoijana.¹⁶⁰

7.5 Taiteellista subliimia vastaan

Emily Brady perustelee teoriassaan laveasti, miksi taide ei kuulu subliimin esteettisen kategoriaan. Hän esittää, että valtaosalta taideteoksia uupuu subliimin paradigmatapausten (paradigm case) edellyttämät häkellyttävä valtavuus ja voima, yhdistettynä näiden luomaan voimakkaaseen emotionaaliseen

¹⁵⁸ Carroll 2008, 171.

¹⁵⁹ Ibid., 172.

¹⁶⁰ Brady 2013, 118-119.

jännityksen ja nautinnollisen ahdistuneisuuden reaktioon. Hänen mukaansa taide ei voi olla paradigmaattisessa mielessä ja alkuperäisellä tavalla subliimia, mutta taideteos voi kyllä kantaa subliimeja ominaisuuksia ja representoida subliimia sisältöä, ollen näin subliimia assosiaation kautta. Kuitenkin Bradyn teoriassa ainoa paradigmaattinen subliimi ja subliimin esteettiseen kategoriaan hyväksyttävä asia on juuri alkuperäinen subliimi. Näin ollen taide jää subliimin esteettisen kategorian ulkopuolelle.¹⁶¹

Brady esittää viisi alkuperäisen subliimin ominaispiirrettä, joiden perusteella useimmat taideteokset jäävät subliimin kategorian ulkopuolelle. Ensimmäiseksi hän nimeää mittakaavan: suurin osa taideteoksista ei yllä subliimin kokemuksen vaatimiin valtaviin mittasuhteisiin ja voimaan. Toiseksi epämääräisyys ja rajattomuus, jota subliimi estetiikka ja kokemus vaativat, toteutuu Bradyn mukaan huonosti taiteen rajattujen esityskonventioiden puitteissa. Kolmanneksi taide ei sisällä dynaamisen subliimin edellyttämää villiä olemusta ja epäjärjestyttä, ja neljänneksi taideteoksen ei ole mahdollista tuottaa subliimille kokemukselle ominaista fyysisen haavoittumisen uhkaa, herkistyneitä tunteita ja mielikuvituksen laajenemista. Viidentenä syynä Brady ottaa esiin Kantin ja muiden 1700-luvun teoreetikkojen subliimiin kokemukseen liittämän, hengellisen metafyyssyyden ominaisuuden, jota taide ei hänen mukaansa voi välittää. Näihin perusteluihin nojaten Brady esittää, että vaikka taideteokset pyrkisivät tavoittamaan subliimin, ne epäonnistuvat saavuttamaan esimerkiksi luonnonilmiöiden aiheuttamien luonnonsubliimin kokemusten vaikutuksia.¹⁶²

Paul Crowther nimeää Emily Bradyn yhdeksi nykyteorian merkittävimmistä Kantilaisen subliimin kannattajista, mutta näkee ristiriidan Bradyn jyrkän taiteellisen subliimin vastustuksen ja Kantin subliimin metafyyssisen, ihmisen mielessä tapahtuvan subliimin ydinajatuksen välillä. Hänen mukaansa subliimia ei voi rajata ainoastaan luontoon liittyväksi kokemukseksi, vaan se on kokemusten ”perhe”, joka kerääntyy subliimin perusrakenteen ympärille. Vaikka Kant ensin liittikin metafyyssisen subliimin ensisijaisesti luontoon, kuvallinen subliimi on Crowtherin mukaan tähän samaan metafyyssisen subliimin rakenteeseen kiinnittyvä, sovelluksiltaan paljon laajempi subliimin ilmentymä.¹⁶³

Bradyn teoria tosiaan on taiteellisen subliimin suhteen monella tavalla ristiriitainen. Hän sanoo kantansa olevan yksiselitteinen ja jopa nimeää kirjansa kappaleen *Against Artistic Sublimity*, mutta silti tunnustaa jokaisen argumentin kohdalla poikkeuksien mahdollisuuden, myöntäen että määritelmät koskevat vain

¹⁶¹ Brady 2013, 119.

¹⁶² Ibid., 119-120.

¹⁶³ Crowther 2016, 56-57.

valtaosaa taideteoksista. Vaikka Bradyn subliimille määrittämät tunnusmerkit eivät hänen mielessään suuressa osassa taideteoksia täyty, voiko taide silti näillä perustein jäädä kategorisesti subliimin ulkopuolelle? Ristiriita kiteytyy Bradyn lausunnossa:

Ofcourse, that most artworks are not sublime in the original sense does not preclude art from being sublime.¹⁶⁴

Heti perään Brady toteaa, että paradigmaattisesti ainoa oikea subliimi on juuri alkuperäinen subliimi, ja taide ei subliimin kategoriaan kuulu.¹⁶⁵ Lisäksi Bradyn taiteellista subliimia vastaan rakentamaa teoriaa horjuttavat hänen perusteluna käyttämänsä teosesimerkit, jotka lähes poikkeuksetta ovat perinteisten taidemuotojen alueelta. Argumenttien lähtökohtana ovat pääosin perinteisessä galleriatilassa esitettävien fyysisten taideobjektien materiaaliset rajat. Näin ollen Bradyn tavoitteekseen nimeämä yritys tuoda subliimin teoria nykykontekstiin perustuu lähtöasetelmaan, jonka ulkopuolelle jää valtava määrä nykyaikaisen taiteen muotoja ja mahdollisuuksia, aina video- ja tilataiteesta immersiiivisiin kokemuksiin, teknologiaan tai virtuaaliseen todellisuuteen pohjaaviin teoksiin.

Subliimia tavoittelevan maalaustaiteen tyyppiesimerkkien, kuten Caspar David Friedrichin, J.M.W. Turnerin ja Hudson River Schoolin taiteilijoiden maalausten kohdalla Brady toteaa, että kaksiulotteisina, mediaansa sidottuina objekteina maalaukset voivat käsitellä subliimia aihetta, mutta eivät toistaa itse aiheen tuottamaa subliimia kokemusta tai sen vaikutuksia.¹⁶⁶ Perustellessaan taiteen jäämistä subliimin ulkopuolelle, Brady puhuu kaiken aikaa taiteesta yleensä, mutta käyttää esimerkkeinä pääosin hyvin perinteistä, figuratiivista maalaustaiteesta.¹⁶⁷ Erityisesti maalaus- ja veistotaiteen kohdalla Bradyn käyttämät esimerkit ovat valtaosin kaksiulotteiseen, kooltaan ”ihmisen mittakaavaan” ja jopa kehysten rajaamaan muotoon sidottuja teoksia, jotka hän perustelee formaattinsa puolesta kyvyttömäksi subliimin kokemuksen tuottamiseen, ja ainoastaan subliimin kokemuksen kuviksi. Perustelujen ulkopuolelle jää suuri määrä nykymaalauksia ja veistotaiteesta, joka rikkoo perinteisen taulu- tai veistosobjektiformaatin rajoja ja luo tilallisia kokemuksia, ja jota koko tai galleriatila ei rajoita. Tällaiset teokset olisivat perustellusti taiteellisesta subliimista keskusteltaessa argumentoinnin ytimessä. Esimerkiksi Anish Kapoorin *Voidin* (kuva 18) tai *Sky Mirrorin* (kuva 19) tyyppiset teokset olisivat Bradyn käyttämän, perinteisen, kokoluokaltaan maltillisen ja sisätilaan sijoittuvan veistotaiteen sijaan oleellisempia ja näkyvämmiä subliimin äärettömyyden estetiikkaan kytkeytyviä teosesimerkkejä.

¹⁶⁴ Brady 2013, 119.

¹⁶⁵ Ibid., 119.

¹⁶⁶ Ibid., 122.

¹⁶⁷ Ibid., 123.

Maalausten rajatusta koosta puhuessaan Brady sentään huomioi, että installaatiot tai muraalit ovat vapaampia kokoluokaltaan, mutta toteaa ykskantaan, että nämäkään taiteenlajit eivät silti ole kyllin haastavia aisteille.¹⁶⁸

Siirtyessään argumenteissaan edes abstraktin taiteen puolelle, Brady ottaa kantaa Lyotardin postmodernin subliimin ideaan. Abstraktin taiteen subliimin keulahahmojen Mark Rothkon ja Barnett Newmanin maalaukset ovat nekin Bradyn mukaan formaattinsa rajojen vankeja, eivätkä sinällään itsessään rajattomia ja subliimeja, vaikka viittaavatkin johonkin itsensä ulkopuoliseen ja äärettömään.¹⁶⁹ Hän suhtautuu suurella varauksella subliimin kehitykseen postmodernissa teoriassa. Brady näkee, että laajentuessaan postmodernissa teoriassa uusille alueille, subliimi muuttuu tunnistamattomaksi ja vaikka postmoderni teoria nojaakin Kantin subliimin teoriaan, Kantin subliimin sisältö muuttuu siinä merkittävästi.¹⁷⁰ Bradyn mukaan Lyotardin teoriassa dehumanisoidaan esteettinen kokemus ja luonnon edessä koettu nöyryys korvautuu nöyryydellä sen edessä, kun esitetään mitä on mahdotonta esittää.¹⁷¹ Brady toteaa tämän olevan yleistä subliimin postmoderneissa teorioissa joissa hylätään luonnonsubliimi ja ymmärretään subliimi eräänlaisena immanenttina tsanssendenssina, jolloin keskiöön siirtyy ylevöitynyt mieli. Kantin ja postmodernin subliimin tulkinnan määritelmät yhtenevät korostaessaan molemmat subliimin mentaalista luonnetta ja yhteyttä mieleen, mutta Kantilaisuudesta huolimatta Brady näkee subliimin ennemminkin spatiotemporaalisiin objekteihin liittyvänä, kuin mentaalisenä ilmiönä.¹⁷²

Vaikka Brady käyttää monessa kohdin taiteen kokorajoituksia syynä subliimin toteutumisen mahdottomuuteen taiteen yhteydessä, hän myös tähdentää, että koko ei yksin tee subliimia, koska matemaattinen subliimin viittaa ennemmin äärettömyyteen ja ikuisuuteen. Näin ollen usein subliimista taiteesta esimerkkinä käytetty Olafur Eliassonin *Weather Project* (kuva 20) (teos oli koko Tate-gallerian valtavan Turbiinihallin täyttävä immersiiivinen installaatio joka simuloi aurinkoa, taivasta sekä säätä elävän usvan muodossa) ei Bradyn mukaan sekään täytä subliimin kriteereitä, vaikkakin on vaikuttavan kokoinen. Toisaalta Bradyn toistuvasti esimerkkinä käyttämät luonnonilmiöt tai elementit eivät nekään sinällään kokonsa puolesta ole äärettömiä, vaan rajallisen ja mitattavan kokoisia, ja *Weather Projectin* kohdalla ainoastaan koosta puhuminen vie asian viereen. Teoksen valtava mittakaava toki vaikuttaa mahdollisen subliimin kokemuksen syntymiseen, mutta häkellyttävä illuusio, kokonaisvaltainen

¹⁶⁸ Brady 2013, 123.

¹⁶⁹ Ibid., 139.

¹⁷⁰ Ibid., 138.

¹⁷¹ Ibid., 137.

¹⁷² Ibid., 138.

aistielämys, äärettömään kosmiseen elementtiin viittaaminen ja sen keinotekoinen toisintaminen lienee teoksen taiteellisen subliimin pohdinnan kannalta oleellisempaa.¹⁷³ Weather Projectin kaltaisten teosten (kuten myös Arkhipelagoksen, Epokhen ja Nekropoliksen kaltaisten installaatioiden) yhteydessä ontuvalta tuntuu myös Bradyn väite, että luonnonsubliimi ylittää taiteen tuottamat kokemukset voimakkuudessaan, koska siinä yhdistyvät visuaaliset, auditiiviset ja taktilliset ominaisuudet ja taide nojaa rajatumpiin aistimodalityetteihin.¹⁷⁴ Tämäkään argumentti ei monelta osin ole enää nykytaiteen yhteydessä ajankohtainen.

Bradyn peräänkuuluttama subliimi muodottomuus (silti Brady näkee luonnonobjektit subliimin ilmentäjinä) on hänen mukaansa periaatteessa mahdollista tavoittaa esimerkiksi valotaiteen kaltaisissa taidemuodoissa, sillä nämä jättävät pois muodon ja objektin ja lähestyvät tässä mielessä luonnonilmiöiden aikaansaamia kokemuksia, luoden eräänlaisen keinotekoisen rajattomuuden tilan.¹⁷⁵ Silti ne jäävät Bradyn mukaan laimeiksi esimerkeiksi subliimista kokemuksesta lähinnä kontekstinsa vuoksi; taiteelle tarkoitettussa tilassa esitetty teos ei herätä samaa ahdistusta tai häkeltymistä kuin luonnossa tapahtuva subliimin kokemus. Miroslav Balkan pilkkopimeäksi muokatusta valtavasta kontista rakentuvaa teosta *How it is* (kuva 21) Brady pitää lupaavimpana mahdollisuutena kokea aito subliimi kokemus taiteelle tarkoitettussa ympäristössä: pimeään luotu aisteja häiritsevä tila tuottaa katsojalle kokemuksen, jossa sekoittuvat ahdistus ja mielihyvä. Tässäkin kuitenkin taiteen konteksti häiritsee Bradyn mukaan puhtaan subliimin kokemuksen syntymistä: muut katsojat ja häiriöäänne pitävät katsojan liiaksi kiinni tässä todellisuudessa.¹⁷⁶

7.6 Katsojan rooli taiteellisessa subliimissa

Mahdolliset ympäristön häiriötekijät perusteluna taideteoksen kyvyttömyydelle luoda subliimi kokemus näyttäytyy verrattain ulkokohtaisena argumenttina. Tällöinhän myös Bradyn painottama luonnonelementtien ilmentämä subliimi olisi optimaalisesta ympäristöstä ja olosuhteista riippuvainen. Tällaiset tulkinnat kiistäen Jonathan Lamb esittää subliimi-käsitteen tulevan johdonmukaisesti väärinkäytetyksi taidehistoriassa: hänen mukaansa ei ole olemassa subliimia ympäristöä, ei luonnon ilmiötä jota voi kutsua subliimin kokemuksen aiheuttajaksi, vaan subliimi kokemus tapahtuu Lambin

¹⁷³ Brady 2013, 123.

¹⁷⁴ Ibid., 128.

¹⁷⁵ Ibid., 140.

¹⁷⁶ Ibid., 140.

mukaan vain ja ainoastaan kokijan mielessä.¹⁷⁷ Subliimi voi tällöin tapahtua yhtä lailla taiteen piirissä kuin esimerkiksi luonnossa. Taiteellista subliimia vastustaessaan jopa Emily Bradykin toteaa, että subliimi on esteettisenä kategoriana riippuvainen paitsi objektin ominaisuuksista, myös kokijasta, subjektista, ja hänen reaktiostaan. Itse asiassa se nojaa enemmän tähän kuin objektiin ja Brady myöntää subjektin reaktion ja häkeltymisen tunteen olevan niin dynaamisen kuin matemaattisen subliimin suhteen elimellinen.¹⁷⁸ Tämän reaktion tapahtuminen, oli se sitten luonnon tai taiteen kontekstissa, on aina yksilöllisten ominaisuuksien ja olosuhteiden summa. Paul Crowtherin mukaan kysymys on aina yksilöllisestä mausta ja herkkyydestä: yksilö voi olla täysin välinpitämätön subliimin luonnosta löytyville ilmentymille, mutta vaikuttua syvästi niiden taiteellisista representaatioista, subliimiin kokemukseen saakka. Crowther painottaa Lambin tavoin subliimin olevan ytimeltään kiinni kognitiivisessa prosessissa: havainnon ja mielikuvituksen rajallisuuden ja järjen käsityskyvyn vuorovaikutuksessa, joka voi ruumiillistua erilaisissa konteksteissa ja monenlaisten objektien vaikutuksesta.¹⁷⁹

Katarzyna Zimna pohtii artikkelissaan *“Plush Darkness”: Play and the Sublime in Recent Participatory Art* osallistavan ja leikkiä hyödyntävän taiteen mahdollisuuksia subliimin kokemuksen tuottajana ja toteaa, että taiteella on mahdollisuudet ja keinot tarjota kokijalle turvallisia ja tarkkaan rajattuja kierroksia todellisiin tai mielikuvitusmaailmoihin sekä laajaan skaalaan äärimmäisiä tunnekokemuksia, kuten subliimi kokemus. Silti subliimi kokemus riippuu aina kontekstista, eikä automaattisesti synny minkään teoksen stimuloimana. Kokemukseen vaikuttavat kokijan dispositio ja esteettinen filtti, kuten myös taiteilijan teoksensa kautta tarjoamat olosuhteet ja säännöt.¹⁸⁰ Myös Christine Riding luonnehtii, että subliimi tapahtuma on ytimeltään spektaakkeli, jonka kokemisen ytimessä on itse kokija. Subliimin kokemuksen tapahtuessa katsoja ei ole välittömässä vaarassa; kokijan ja teoksen välillä on turvallinen etäisyys, niin että pakahtumisen ja häkellyksen tunteet voidaan kokea turvallisesta asemasta käsin. Myös Bradyn alkuperäisen subliimin määritelmän pohjana vaikuttavat Burke, Kant ja Addison nimeävät kaikki subliimin kokemuksen ydinpiirteeksi juuri kauhuun eläytymisen tai kauhun kokemuksen ilman todellista fyysistä vaaraa.¹⁸¹ Silti Brady käyttää yhtenä perusteluna taiteellista subliimia vastaan juuri fyysisen loukkaantumisen vaaran puuttumista.¹⁸² Klassiseen subliimiin kuitenkin kuuluu oleellisena kauhistuttavien asioiden kokeminen turvaetäisyyden päästä, tämä antaa tilaa kokemukseen kuuluvalla

¹⁷⁷ Riding 2013. Shipwreck, Self-preservation and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>

¹⁷⁸ Brady 2013, 129-130.

¹⁷⁹ Crowther 2016, 58.

¹⁸⁰ Zimna 2012, 114.

¹⁸¹ Brady 2013, 126.

¹⁸² Brady 2013, 128.

nautinnolle.¹⁸³ Taiteella on oivallinen mahdollisuus tarjota katsojalle juuri tällainen subliimin kokemuksen turvatila. On myös todettava, että jos taiteellisen subliimin kriteereihin sisällytettäisiin fyysisen haavoittumisen vaara, taideteos joka täyttäisi tällaisen subliimin edellytykset, olisi taiteen etiikan kannalta erittäin ongelmallinen.

Paul Crowther esittää kolme tekijää, joiden todentuessa subliimin voidaan perustella esiintyvän taiteessa: teoksen häkellyttävä mittakaava, teoksen häkellyttävä henkilökohtainen merkitys tai jonkin suuren yleisen totuuden häkellyttävä läsnäolo teoksessa.¹⁸⁴ Crowtherinkin näkökulma antaa katsojalle pääroolin subliimin kokemuksen ilmentymisessä, onhan häkellyttävä henkilökohtainen merkitys olemukseltaan hyvin subjektiivinen tekijä, samoin suuren yleisen totuuden määrittelemiselle lienee mahdotonta löytää objektiivista säännöstöä.

8. Yhteenveto ja päätelmät

Asetin tutkielmani tavoitteeksi kartoittaa IC-98:n Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis -videoteosten esteettisiä ja sisällöllisiä yhteyksiä subliimin esteettiseen kategoriaan. Liikuin subliimin teorian juurien ja subliimin historian kautta nykyteorian ja nykytaiteen ajankohtaisiin kysymyksiin, pyrkimyksenäni selvittää millaisia ilmentymiä subliimi saa nykytaiteessa ja -teoriassa, ja mihin Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis sijoittuvat tässä nykysubliimin määritelmien ja muotojen verkostossa. Etsin teoksista yhtymäkohtia subliimin teorian ajankohtaisiin kysymyksiin ja nykysubliimin monimuotoisiin piirteisiin, pohtien samalla aikamme ilmiöiden subliimille asettamia haasteita. Puhuttaessa subliimista taiteen kontekstissa, keskeiseksi muodostuu kautta historian ja nykyteorian kulkenut, tutkielmani lopussa esitelty kysymys taiteellisesta subliimista ja subliimin kokemuksen mahdollisuudesta taiteessa.

Paul Crowtherin Bradyn teoriaa kohtaan esittämää kritiikkiä mukaillen, Bradyn taiteellisen subliimin vastustus ontuu suhteessa Kantilta periytyvään, paikkaan tai objektiin sitoutumattoman metafyyssisen subliimiin samalla kun se epäonnistuu kumoamaan subliimin mahdollisuuden olla rypäs erilaisia, samaan metafyyssisen subliimin runkoon kiinnittyviä muotoja. Tämän lisäksi Arkhipelagoksen, Epokhen ja Nekropoliksen kaltaiset teokset subliimin ilmentäjänä tai subliimin kokemuksen lähteenä jättävät valtaosan Bradyn taiteellista subliimia vastaan suuntaamista argumenteista epäoleellisiksi. Bradyn teosesimerkit ovat pääosin kaksiulotteisia, vesiputousta tai lumivyöryä esittäviä maalauksia tai

¹⁸³ Burke 1998, 36.

¹⁸⁴ Brady 2013, 132.

villeimmillään tornadoa kuvaavia elokuvia.¹⁸⁵ Ne ovat kuitenkin teoksia, jotka pyrkivät representoimaan jotain itsessään subliimia luonnonilmiötä. Mihin taiteellisen subliimin diskurssissa sijoittuvat teokset, jotka subliimin keinoin kuvaavat jotain ehkä luontoon viittaavaa, mutta sellaisenaan luonnosta löytymätöntä, arkitodellisuuden ja tajuntamme ulkopuolelle sijoittuvaa hämärärajaista aihetta ja subliimia ideaa?

Subliimia luontoaihetta kuvaavan, perinteisen taiteen esimerkkien lisäksi keskustelua taiteellisesta subliimista hallitsevat postmodernin subliimin negatiivisen ja tyhjän tilan taide, muodon puuttumisen kautta muodottoman kuvaaminen ja abstraktin taiteen mahdollisuudet tällaisen subliimin ilmentäjänä. Arkhipelagoksen, Nekropoliksen ja Epokhen kohdalla kysymys taiteellisesta subliimista laajenee paitsi pelkkää luonnonsubliimia representoivan kuvan, myös negatiivisen esittämisen abstraktion yli.

Teoksissa yhdistyy toki kiistatta klassiseen subliimiin kytkeytyvä subliimin maiseman kuvaus ja subliimit maisemalliset kuva-aiheet, sekä perinteiseenkin apokalyptiseen subliimiin yhdistyvä aihemaailma. Väljästi tulkiten niissä täyttyvät pitkälti myös Burken subliimille objektille antamat tuntomerkit ja ominaisuudet. Nämä eivät kuitenkaan nähdäkseni ole seikkoja, jotka yksiselitteisesti tekevät teoksista taiteellisen subliimin ilmentymiä, vaikkakin voivat osaltaan osallistua subliimin kokemuksen tuottamiseen. Tämän tason lisäksi teoksissa toteutuu ihmisen arkitodellisuuden ja järjen rajat ylittävän todellisuuden kuvaus, häkellyttävä aihesisältö yhdistettynä voimakkaan illusoriseen kuvalliseen kerrontaan sekä hypnoottiseen auditiiviseen ja tilalliseen ulottuvuuteen. Nämä tekijät yhdessä ovat omiaan johtamaan moniaistiseen, vaikuttavaan elämyksellisyyteen sekä voimakkaaseen esteettiseen kokemukseen, jossa katsoja ajautuu mielikuvituksen ja mielen käsityskyvyn rajoille, presentaation tuolle puolen. Teosten apokalyptisiin aihemaailmoihin ja tapahtumakulkuihin sekä mieltä ja aisteja haastavaan estetiikkaan eläytyminen voi kiistatta luoda pohjan kauhun ja nautinnon yhdistävälle esteettiselle kokemukselle, jota voisi kuvata yhtä lailla Burken ”miellyttävä kauhu” kuin Kantin ”negatiivinen mielihyvä”.¹⁸⁶

Lyotardin postmoderni subliimi on riippuvainen abstraktin kielestä, joten ankarasti tulkittuna esittävään kuvakieleen perustuvat teokset Arkhipelagos, Epokhe ja Nekropolis ehkä rajautuvat sen ulkopuolelle. Lyotardin subliimi tapahtuu kuitenkin sen tuloksena, että mielikuvitus on riittämätön käsittämään valtavuuden tai voiman absoluuttia, sekä epäonnistuu luomaan presentaation sille, jota ei voi presentoida. Lyotardin ajatusta subliimista taiteesta muuntaen ja laajentaen, näinhän Arkhipelagos,

¹⁸⁵ Brady 2013, 120-128.

¹⁸⁶ Burke 1998, 36; Kant 2005, 62.

Nekropolis ja Epokhe tekevät: esittävät äärettömyyden logiikkaan pohjaavia sisältöjä ja sitä, mitä ei voi esittää.

Jerome Carroll pikakelaa subliimin vaiheet artikkelinsa *The Limits of the Sublime, the Sublime of Limits: Hermeneutics as a Critique of the Postmodern Sublime* alussa:

The sublime has had almost as many interpretations as it has appearances in philosophical literature. Edmund Burke's indicator of irrepressible instinctive passions becomes Immanuel Kant's evidence of man's capacity for reason. Kant's insistence that the sublime experience, which for him cannot be precipitated by something that is man-made, sheds light only on the subjective faculties is subverted by T. W. Adorno, who valorizes the oppositional force of the sublime art object as a point of resistance against the identity-imposing subject. This conception of art's oppositional force is in turn exploded by Jean-François Lyotard, who identifies Kant's sublime as the point at which meaning in a more general sense gets opened up to radical interpretive indeterminacy, in the face of which the only plausible response is joyous openness.¹⁸⁷

Subliimin monivaiheista historiaa ja monikasvoista olemusta kommentoiden myös filosofi Jean-Luc Nancy toteaa, että syntysijoiltaan valistuksen ajasta lähtien subliimin käsite on tehnyt monotonisen säännöllisesti ennalta-arvattavan paluun taiteen ja kulttuurin diskurssiin.¹⁸⁸ Luke Whiten ajatus on samansuuntainen: hänen mukaansa subliimi-käsitteen taideteoriassa tällä hetkellä nauttimasta suosiosta huolimatta käsite ei koskaan ole täysin nykyajassa kiinni, koska palaamme aina subliimin klassisen muodon määritelleiden, Immanuel Kantin ja Edmund Burken kaltaisten, historiallisten teoreetikkojen jalanjäljille. White puhuu kuvaavasti subliimin historian kummittelusta:

Entwined as it is with a temporality of return, I understand the 'contemporary sublime' as a matter of our culture's haunting by the history of sublimity.¹⁸⁹

Whiten mukaan oleelliseksi kysymykseksi nykysubliimin määrittelyssä jää yhtäältä sen samanaikaisesti sekä ajankohtaisen että historiallisen olemuksen määrittelemisen, toisaalta nykysubliimin ja 1700-luvun subliimin suhteen selvittäminen. Hän kuvaa subliimin kiertävän jonkinlaista merkityksellisyyden

¹⁸⁷ Carroll 2008, 171.

¹⁸⁸ Nancy 1993, 171.

¹⁸⁹ White 2013. Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime. Tate Britain.

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>.

aaltoilevaa sykliä, jossa subliimi estetiikka vuoroin nousee avainasemaan ja vuoroin putoaa sivuun taideteoreettisesta keskustelusta, epäolennaisena ja ummehtuneena käsitteenä.¹⁹⁰

Whiten esittämät haasteet ovat nykytaiteen subliimikeskustelun ytimessä ja subliimin tulevaisuus näyttää häilyvältä. Sen kuolemaa on enteilty niin Hiroshiman ja holokaustin kaltaisten historiallisten traumojen kuin antroposeenin myötä. Tässä hetkessä sekä ekologisen käänteen aiheuttama luontosuhteen muuttuminen, että teknologian kehitys ja uudet taidemuodot tuovat uudelleenmäärittelyn haasteita subliimin tielle. Niin raivokkaasti kun subliimi pakeneekin tyhjentävää määrittelyä, historia on osoittanut sen muutosvoimaiseksi käsitteeksi, joka on vuoroin elänyt pinnan alla ja vuoroin noussut pinnalle kautta historian. Täytyykö subliimin ajassa elävien muutosten myötä kuolla vai onko sen mahdollista vastata myös tämän ajan asettamiin haasteisiin, laajentuen ja etsien uusia muotoja, kuten se on tehnyt antiikista nykypäivään?

Taiteellisen subliimin kohdalla keskustelu on monelta osin voimakkaasti polarisoitunut. Vastakkain asettuvat luonto ja taide, abstrakti ja esittävä taide, objekti ja subjekti, poliittinen ja epäpoliittinen, materiaallinen ja metafyyminen, aihe ja sisältö, historia ja nykyhetki. Toisessa päässä on tarkkaan ominaisuuksiltaan määritelty subliimi objekti, toisessa ainoastaan subjektia koskeva ja subjektin mielessä tapahtuva, objektista riippumaton subliimi kokemus. Viimeisen kaltainen subliimi ei yksinkertaisimmillaan kiinnity sen enempää taiteeseen kuin mihinkään muuhunkaan, voidessaan tapahtua missä ja milloin vain, subjektista riippuen. Pelkistetyimmillään näin voi ajatella olevan myös taiteellisen subliimin kohdalla, katsojan ollessa subliimin kokemuksen ydinelementti. Silti subliimin historia antaa paljon sellaisenkin taiteellisen subliimin rajojen koetteluun ja määrittelemiseen, joka voisi olla jotain näiden ääripäiden väliltä. Serge Trottein tähyilee taiteellisen subliimin tulevaisuuteen artikkelissaan *Liotard: Before and After Sublime* kysyessään:

“What is still in play for the mind when it is dealing with presentation (which is the case with every art), when presentation itself seems impossible? ” In other words, what is this unrepresentable that art still has to attempt to present while knowing and making obvious that

¹⁹⁰ White 2013. Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime. Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>.

this is an impossible task?¹⁹¹

Bruno Latour esittää subliimin merkityksen haihtuneen antroposeenin myötä, kun klassiseen subliimiin liittyvä ihmisen ja luonnon välinen alistussuhde on kääntynyt pääläelleen ja luonnonelementtien mahtipontisen voiman ihailun ja sitä yksinkertaistaen kuvaavan taiteen merkitys on muuttunut. Tämä ajatus kiteyttää subliimin luontosuhteen uudelleenmäärittelyn tarpeen ja haasteet.¹⁹² Waiting for Gaia-luennossaan Latour kysyy, kuinka voisi kokea subliimia tunnetta, kun syyllisyys jäytää sisuskaluja? Kuinka elää subliimi kokemus ihailien vesiputouksia ja jäätikköjä tai niiden representaatioita tietäen, että ne saattavat olla katoamassa ihmisen toiminnan seurauksena? Voiko subliimin tuntea tuntien syyllisyyttä, tai syyllistyen siitä, että ei tunne syyllisyyttä?¹⁹³

Väistämättä luonnonsubliimin kokemusta leimaava nautinnon ja kauhun seos on saanut ajassamme uusia aineosia, joista yksi on Latourin kuvailema, puhdasta luonnon ihailua varjostava syyllisyys. Antroposeenin ihmisen vääristynyt ja syyllisyyden värittämä luontosuhde tuo haasteita subliimin perinteisen, luontoon pohjaavan määritelmän suhteen ja tämän huomioiminen subliimin teorian päivittämisessä lienee välttämätöntä. Se ei silti väistämättä eliminoi mahdollisuutta subliimiin kokemukseen luonnon kontekstissa. Se ei myöskään kumoa Lyotardin postmodernin subliimin ideasta periytyvän, lähtökohtaisesti taiteesta kumpuavan subliimin kokemuksen mahdollisuutta. Taiteellisen subliimin kohdalla subliimin uudelleenmäärittely voisi parhaimmillaan tarkoittaa vapautusta satoja vuosia sitten asetettujen teoreettisten raamien ikeestä, sekä subliimin autenttisen kokemuksen luontolähtökohdan vaatimuksesta irtaantumista. Näitä teemoja ja Latourin ajatuksia vasten nykytaiteen subliimin keskiöön voivat nousevat antroposeenin ihmisen luontosuhdetta subliimin estetiikan keinoin käsittelevät, Arkhipelagoksen, Epokhen ja Nekropoliksen kaltaiset teokset. Teokset ovat nykytaiteen subliimin ytimessä voimakkaan illusorisina ja häkellyttävän kokonaisvaltaisina, moniaistisina esteettisinä kokemuksina, jotka luovat potentiaaliset edellytykset paitsi subjektiiviselle subliimin kokemukselle, myös Stephen Zepken peräänkuuluttamalle subliimin taiteen poliittisen potentiaalin ja ajatuksen funktion heräämiselle.

¹⁹¹ Trottein 2002, 198.

¹⁹² Smolik 2016. Frieze. Reset Modernity!. <https://www.frieze.com/article/reset-modernity>.

¹⁹³ Bruno Latourin verkkosivut. Luento Waiting for Gaia. http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf.

Lähdeluettelo:

Painetut lähteet ja kirjallisuus:

de Bolla, Peter, 1989. *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*. Oxford: Basil Blackwell.

Brady, Emily, 2013. *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics, and Nature*. New York: Cambridge University Press.

Burke, Edmund, 1998. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford University Press.

Crowther, Paul, 2016. *How Pictures Complete Us: The Beautiful, the Sublime, and the Divine*. Stanford: Stanford University Press.

Duffy, Cian, 2013. *The Landscapes of the Sublime*. New York: Palgrave Macmillan.

Guinard-Terrin, Martin, 2016. Which Sublime for the Anthropocene? *Reset Modernity!* Toim. Bruno Latour ja Christophe Leclercq. Karlsruhe: Centre for Art and Media Karlsruhe, 184-188.

Kant, Immanuel, 2005. *Critique of Judgement*. New York: Dover Publications.

Khasnabish, Ashmita, 2013. The Sublime Revisited: The Political Sublime in Amartya Sen, Sri Aurobindo, and the Namesake. *The Sublime Today: Contemporary Readings in the Aesthetic*. Toim. Gillian Borland Pierce. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 143-161.

Longinus, 1985. *On the Sublime*. New York: The Edwin Mellen Press.

Lyotard, Jean-François, 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

Mauser, Wolfram, 2006. Global Change Research in the Anthropocene: Introductory Remarks. *Earth System Science in the Anthropocene*. Toim. Eckart Ehlers ja Thomas Krafft. New York: Springer Berlin Heidelberg, 3-4.

Merritt, Melissa, 2018. *The Sublime (Elements in the Philosophy of Immanuel Kant)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Morton, Timothy, 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nayar, Pramod K., 2013. *Posthumanism*. Cambridge: Polity Press.

Nicolson, Marjorie Hope, 1963. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: W. W. Norton & Company with Cornell University Press.

Nixon, Rob, 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Paley, Morton D., 1986. *The Apocalyptic Sublime*. London: Yale University Press.
- Ray, Gene, 2005. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory: From Auschwitz to Hiroshima to September 11*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ross, Alison, 2005. *The Art of the Sublime: Lyotard and the Politics of the Avant-Garde*. *Philosophy Today* 49, 33-45.
- Silverman, Hugh J., 2002. Lyotard and the Events of the Postmodern Sublime. *Lyotard. Philosophy, Politics, and the Sublime*. Toim. Hugh J. Silverman. New York: Routledge, 222-229.
- Trottein, Serge, 2002. Lyotard: Before and After the Sublime. *Lyotard. Philosophy, Politics, and the Sublime*. Toim. Hugh J. Silverman. New York: Routledge, 192-200.
- Zepke, Stephen, 2017. *Sublime Art: Towards an Aesthetics of the Future*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zimna, Katarina, 2013. "Plush Darkness": Play and the Sublime in Recent Participatory Art. *The Sublime Today: Contemporary Readings in the Aesthetic*. Toim. Gillian Borland Pierce. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 101-117.

Verkkolähteet:

- Arya, Rina, 2013. Bill Viola and the Sublime. *The Art of the Sublime*. Toim. Nigel Llewellyn ja Christine Riding. Tate Britain. [<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>] (luettu 15.8.2020).
- Carroll, Jerome, 2008. The Limits of the Sublime, the Sublime of Limits: Hermeneutics as a Critique of the Postmodern Sublime. *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 2/2008, 171-181. [<http://web.a.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=47678887-eb51-41dc-966b-7d2eaf7e1d09%40sessionmgr4008>] (luettu 2.9.2020).
- Latour, Bruno, 2011. Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics*. Bruno Latour. [http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/124-GAIA-LONDON-SPEAP_0.pdf] (luettu 1.10.2020).
- Riding, Christine, 2013. Shipwreck, Self-preservation and the Sublime. *The Art of the Sublime*. Toim. Nigel Llewellyn ja Christine Riding. Tate Britain. [<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>] (luettu 15.8.2020).
- Riding, Christine ja Llewellyn, Nigel, 2013. British Art and the Sublime. *The Art of the Sublime*. Toim. Nigel Llewellyn ja Christine Riding. Tate Britain. [<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-and-nigel-llewellyn-british-art-and-the-sublime-r1109418>] (luettu 15.8.2020).
- Rosenblum, Robert, 1961. The Abstract Sublime. *Art News*. [<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961-3811>] (luettu 1.9.2020).

Salmose, Niklas, 2018. The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films. Wiley online library. [<https://onlinelibrary-wiley-com.libproxy.helsinki.fi/doi/full/10.1111/jpcu.12742>](luettu 18.9.2020).

Smolik, Noemi, 2016. Frieze. Reset Modernity!.[<https://www.frieze.com/article/reset-modernity>] (luettu 5.11.2020).

White, Luke, 2013. Damien Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime. *The Art of the Sublime*. Toim. Nigel Llewellyn ja Christine Riding. Tate Britain. [<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>] (luettu 15.8.2020).

Videot:

Arkipelagos (Navigating the Tides of Time) (2013). IC-98. Vimeo. [<https://vimeo.com/65639595>] (katsottu 11.8.2020)

Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour) (2016/2017) Trailer. IC-98. Vimeo. [<https://vimeo.com/192831303>] (katsottu 11.8.2020)

Nekropolis (2016) Trailer. IC-98. Vimeo. [<https://vimeo.com/171650764>](katsottu 11.8.2020)

Serlachius-museto. IC-98 Venetsian biennaalissa. Youtube.

[<https://www.youtube.com/watch?v=zjyBIQ020wk>] (katsottu 7.9.2020)

Kuvaluettelo:**Kuva 1**

IC-98: Arkhipelagos, 2013

Kolmekanavainen HD-animaatio, 20 min

Animointi: Markus Lepistö

IC-98:n verkkosivut: Portfolio, Moving Images and Other Projects 1998-2015. Arkhipelagos, installation view, Conde Duque, Madrid, Spain, 2014.

[https://www.socialtoolbox.com/files/1998-2015_screen.pdf] (luettu 1.11.2020)

Kuva 2

IC-98: Arkhipelagos, 2013

Kolmekanavainen HD-animaatio, 20 min

Animointi: Markus Lepistö

AV-arkki: lehdistökuvat, Arkhipelagos

[http://www.av-arkki.fi/database/press/W_C4333_L.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 3

IC-98: Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour), 2016/2017

4K-animaatio, 10 min, saumaton luuppi

Käsikirjoitus ja ohjaus: IC-98

Animointi: Markus Lepistö ja Santeri Holm

3D-mallintaminen: Kari Kuusela, Markus Lepistö ja Santeri Holm

Musiikki: Marko Laine

IC-98:n verkkosivut: Portfolio, Moving Images and Other Projects 2016-2018. Epokhe, installation view, Logomo, Turku, Finland, 2017.

[https://www.socialtoolbox.com/files/2016-2018_screen.pdf] (luettu 1.11.2020)

Kuva 4

IC-98: Nekropolis, 2016

HD-animaatio, 32 min, saumaton luuppi

Käsikirjoitus, piirustus ja tuotanto: IC-98

Ohjaus: IC-98 ja Markus Lepistö

Animointi: Markus Lepistö ja Juan Duarte Regino

Musiikki: Sink

IC-98:n verkkosivut: Portfolio, Moving Images and Other Projects 2016-2018. Nekropolis, installation view, Röda Sten Konsthall, Gothenburg, Sweden, 2016.

[https://www.socialtoolbox.com/files/2016-2018_screen.pdf] (luettu 1.11.2020)

Kuva 5

Joseph Mallord William Turner: Lumimyrsky: Hannibal joukkoineen ylittämässä Alppeja, 1812

Öljymaalauk kankaalle, 146 × 237,5 cm

Tate-gallerian verkkosivut: Joseph Mallord William Turner: Snow Storm, Hannibal and his Army Crossing the Alps

[https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00490_10.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 6

Caspar David Friedrich: Vaeltaja sumumeren yllä, 1818

Öljymaalauk kankaalle, 98,4 x 74,8 cm

Tate-gallerian verkkosivut: Staring into the contemporary abyss -The contemporary sublime

[https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-720/public/images/caspar_david_friedrich_wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 7

Joseph Mallord William Turner: Lumimyrsky: Höyrylaiva sataman suulla, 1842

Öljymaalauk kankaalle, 91,4 × 121,9 cm

Tate-gallerian verkkosivut: Joseph Mallord William Turner, Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth

[https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00530_10.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 8

Théodore Géricault: Medusan lautta, 1819

Öljy kankaalle, 491 x 716 cm

Louvren verkkosivut: Work: The Raft of the Medusa

[https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_images/images/louvre-radeau-meduse.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 9

Caspar David Friedrich: Munkki meren rannalla, n.1809

Öljy kankaalle, 110 x 171.5 cm

Tate-gallerian verkkosivut: The Whispering Zeitgeist - Caspar David Friedrich

[https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/caspar_david_friedrich_monk_by_sea.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 10

Joseph Mallord William Turner: Evening Star, n.1830

Öljy kankaalle, 191,1 x 122,6 cm

National Gallery:n verkkosivut: The Evening Star – Joseph Mallord William Turner

[<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-evening-star>] (luettu 28.10.2020)

Kuva 11

Joseph Haynes John Hamilton Mortimerin mukaan: Death on a Pale Horse, 1784

Etsaus paperille, 68,5 x 47,3 cm

The British Museum verkkosivut: Collection

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1865-0520-866] (luettu 28.10.2020)

Kuva 12

John Martin: The Great Day of His Wrath, 1851-3

Öljymaalaus kankaalle, 197 x 303 cm

Tate-gallerian verkkosivut: John Martin

[https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05613_10.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 13

Joseph Mallord William Turner: Orjalaiva, 1840

Öljymaalaus kankaalle, 90,8 x 122,6 cm

Museum of Fine Arts Boston: Collections

[<https://collections.mfa.org/objects/31102>] (luettu 28.10.2020)

Kuva 14

Damien Hirst: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991

Lasi, teräs, silikoni, monofilamentti, hai and formaldehydi liuos, 217 x 542 x 180 cm

Damien Hirstin verkkosivut: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living

[http://www.damienhirst.com/images/hirstimage/DHS76_771_0.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 15

Barnett Newman: Adam, 1951-2

Öljymaalaus kankaalle, 242,9 x 202,9 cm

Tate-gallerian verkkosivut: Barnett Newman

[https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01091_10.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 16

Kazimir Malevits: White on white, 1918

Öljymaalaus kankaalle, 79 x 79 cm

MoMA:n verkkosivut: Art and Artists, Kazimir Malevits

[<https://www.moma.org/collection/works/80385>] (luettu 28.10.2020)

Kuva 17

Bill Viola: Nantes Triptych, 1992

Video ja sekatekniikka, kesto 29 min 46 s.

Tate-gallerian verkkosivut: Art and Artists: Bill Viola, Nantes Triptych

[<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>] (luettu 28.10.2020)

Kuva 18

Anish Kapoor: Void, 1989

Kuitulasi ja pigmentti, 200 x 200 x 100 cm

Art Critique: Anish Kapoor to unveil Vantablack art at Venice Biennale

[https://cdn.shortpixel.ai/client/to_avif,q_lossy,ret_img/https://www.art-critique.com/wp-content/uploads/thumbs/32477011337_82daea03ce_o-scaled-3aipv906x6pc8gx0ugl79c.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 19

Anish Kapoor: Sky Mirror, 2018

Ruostumaton teräs, halkaisija 10m.

Houghton Hallin verkkosivut: Anish Kapoor at Houghton Hall

[<https://www.houghtonhall.com/wp-content/uploads/2020/07/06-Anish-Kapoor.jpg>] (luettu 28.10.2020)

Kuva 20

Olafur Eliasson: The Weather Project, 2003

Installaatio Turbiinihallissa Tate Modernissa, 26.7 x 22.3 x 155.4 m

Tate-gallerian verkkosivut: Projects, the Sublime Object

[https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/installation_view_olafur_eliasson_the_weather_project.jpg] (luettu 28.10.2020)

Kuva 21

Miroslav Balka: How it is

Installaatio Turbiinihallissa Tate Modernissa

The Guardian: How it is: Miroslaw Balka, Unilever Series

[<https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Observer/Pix/pictures/2009/10/16/1255693448075/Miroslaw-Balks-How-It-Is-001.jpg?width=620&quality=85&auto=format&fit=max&s=bb2d59f463a215aa6399aa88ccd1c007>](luettu 28.10.2020)

Kuvaliite

Kuva 1 ja 2

IC-98: Arkhipelagos (Navigating the Tides of Time)



Kuva 3

IC-98: Epokhe (The Last Sixth of the Final Hour)



Kuva 4

IC-98: Nekropolis



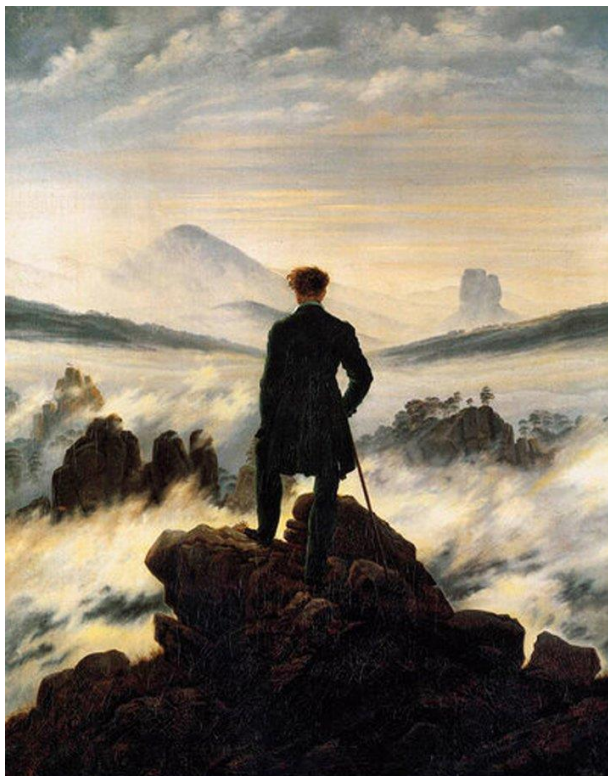
Kuva 5

Joseph Mallord William Turner: Lumimyrsky: Hannibal joukkoineen ylittämässä Alppeja



Kuva 6

Caspar David Friedrich: Vaeltaja sumumeren yllä



Kuva 7

Joseph Mallord William Turner: Lumimyrsky: Höyrylaiva sataman suulla



Kuva 8

Théodore Géricault: Medusan lautta



Kuva 9

Caspar David Friedrich: Munkki meren rannalla



Kuva 10

Joseph Mallord William Turner: Evening Star



Kuva 11

Hamilton Mortimer: *Death on a Pale Horse* 1775



Kuva 12

John Martin: *The Great Day of His Wrath*



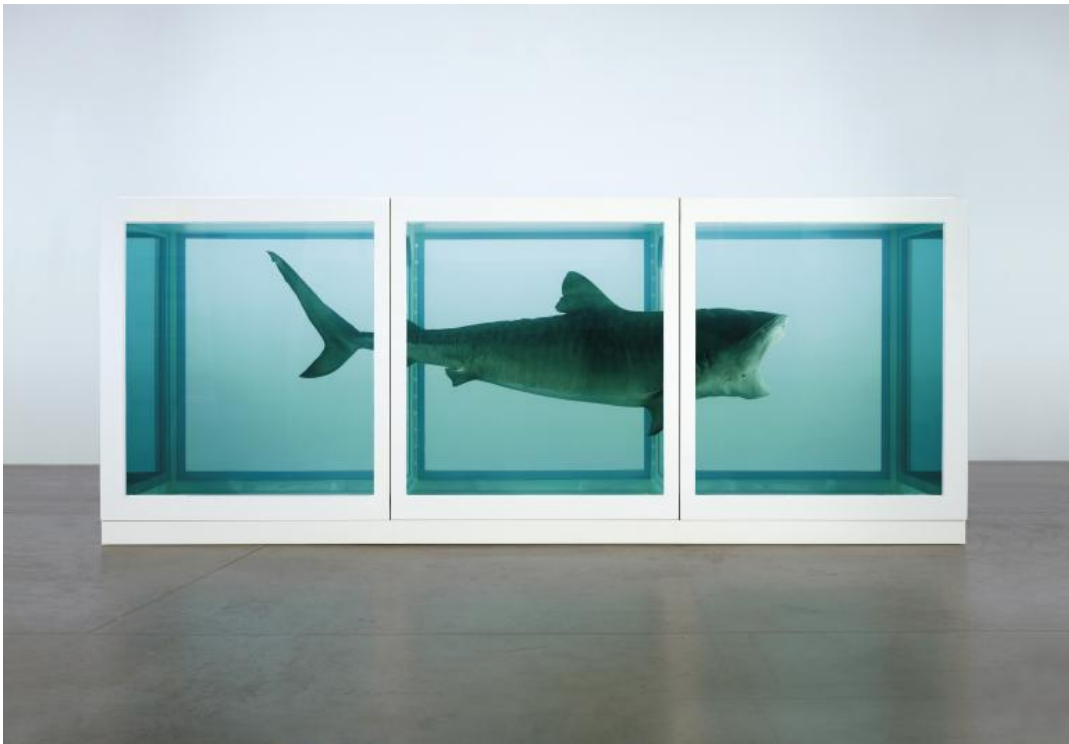
Kuva 13

Joseph Mallord William Turner: *Orjalaiva*



Kuva 14

Damien Hirst: The Physical Impossibility of death in the Mind of Someone Living



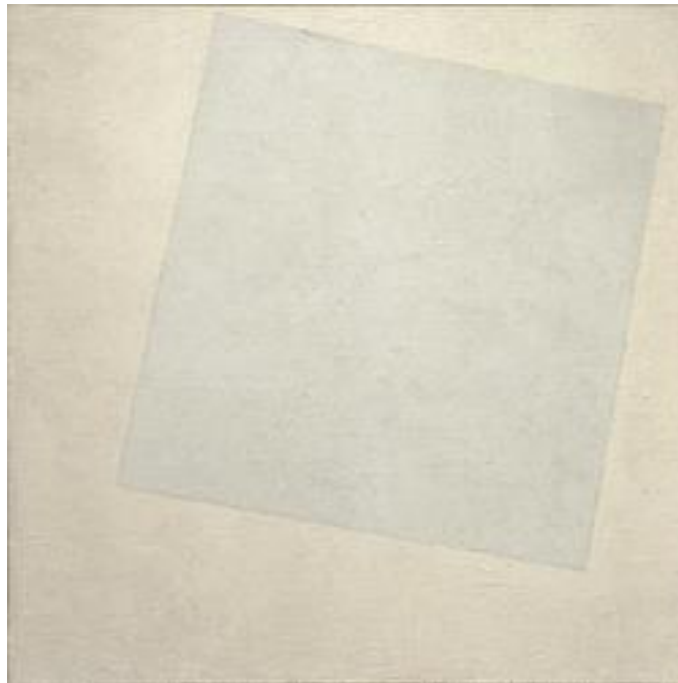
Kuva 15

Barnett Newman: Adam



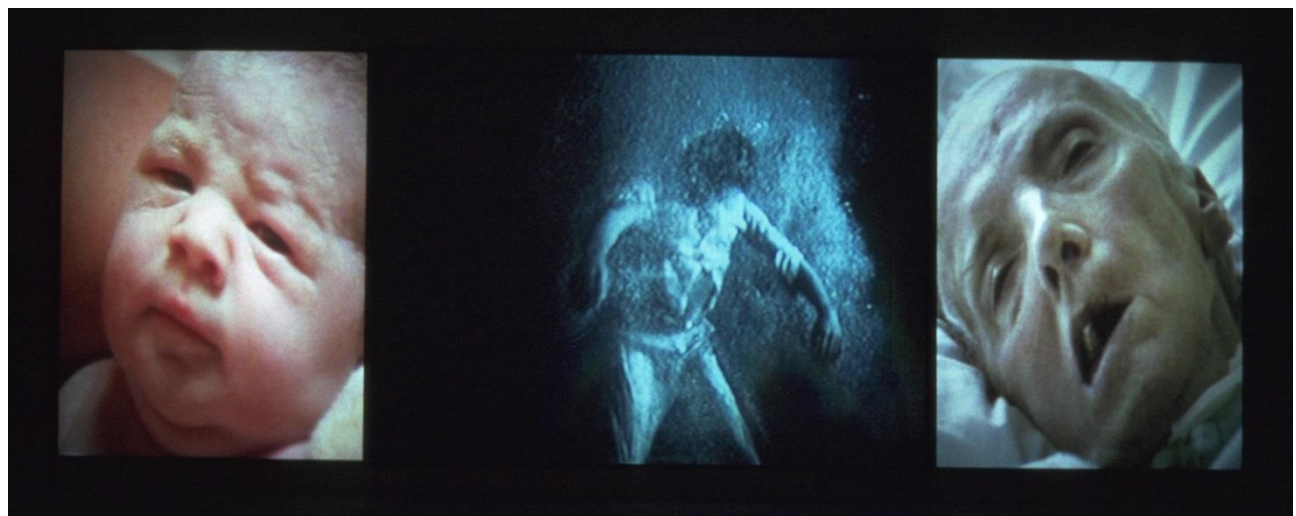
Kuva 16

Kazimir Malevits: White on White



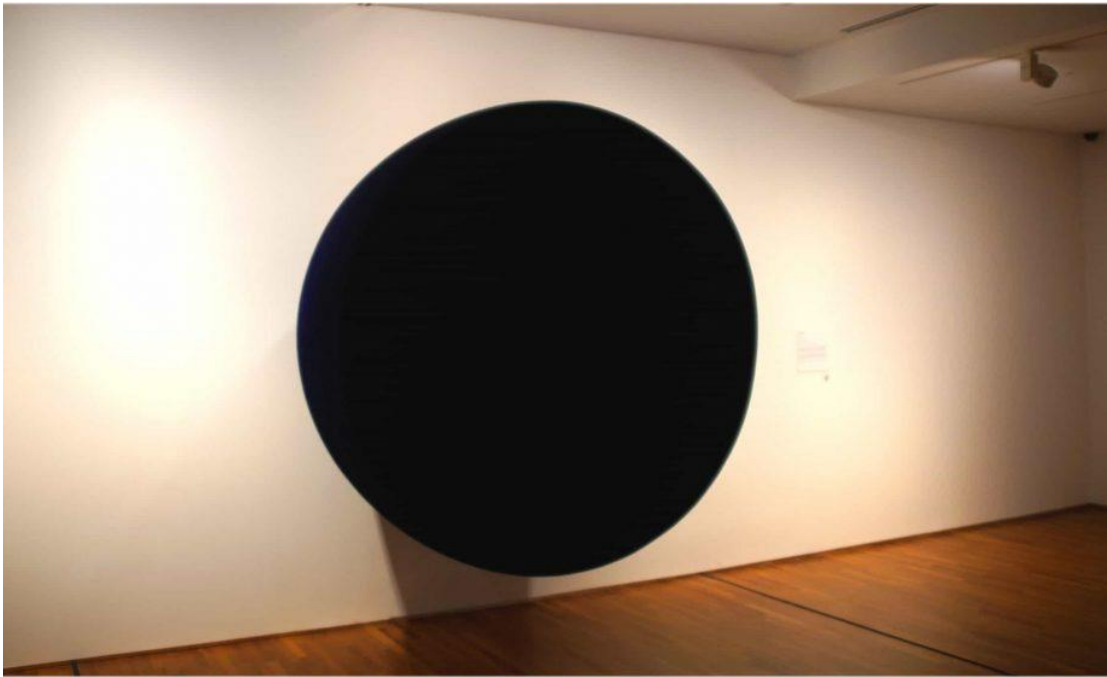
Kuva 17

Bill Viola: Nantes Triptych



Kuva 18

Anish Kapoor: Void



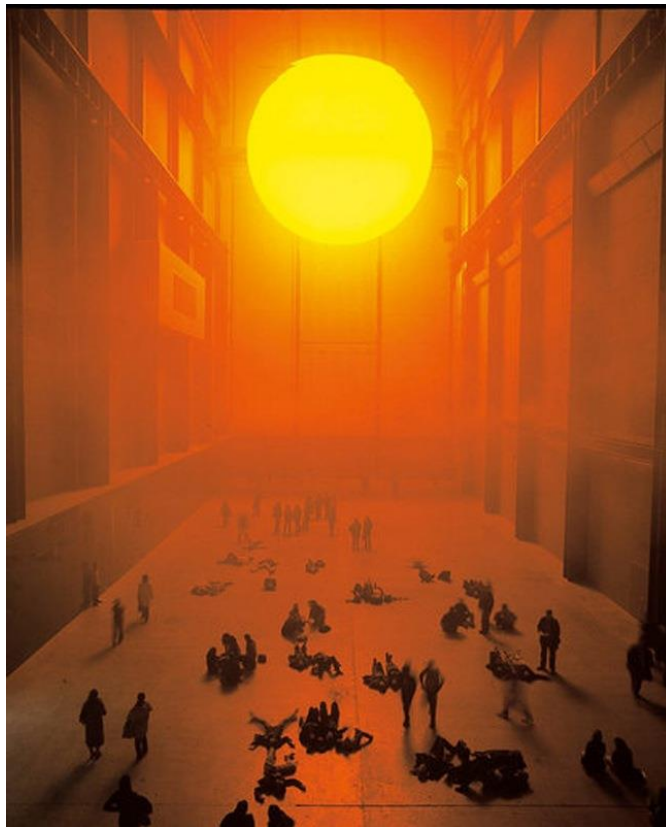
Kuva 19

Anish Kapoor: Sky Mirror



Kuva 20

Olafur Eliasson: The Weather Project



Kuva 21

Miroslav Balka: How it is

